CUPRINS

PAGINA

STUDII

IRINA NIŢU
CITATUL ÎN CREAŢIA PENTRU SAXOFON A LUI ŞTEFAN NICULESCU (II) 3

OLEG GARAZ
FENOMENUL COMPRESIEI STILISTICE ÎN MUZICA EUROPEANĂ (II) 16

GEORGE BALINT
RAPORTURI ALE GÂNDIRII COMPONISTIC-MUZICALE 58

TUDOR MISDOLEA
LA PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE, UNE EXPRESSION DE LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE (II) 67

NICOLAE BRÂNDUŞ
LOGICA LUMILOR POSIBILE (XVI) 83

ISTORIOGRAFIE

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI
PAUL CONSTANTINESCU, CONSTANTIN SILVESTRI şI GEORGE ENESCU 94

VIOREL COSMA
MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ŞI DOCUMENTE (XXIV).
FONDUL AURELIA CIONCA 117

BIZANTINOLOGIE

IEROM. DR. MIHAIL HARBUZARU
DOUĂ MANUSCRISE PSALTICE DIN MUZEUL MĂNĂSTIRII ȚIGĂNEȘTI 145

IN MEMORIAM

IOAN GOLCEA
GÂNDIREA AFORISTICĂ A MAESTRULUI PETRE CRĂCIUN 157

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

STUDIES

IRINA NIŢU
THE QUOTE IN THE CREATION FOR SAXOPHONE OF ŞTEFAN NICULESCU (II) 3

OLEG GARAZ
THE PHENOMENON OF EUROPEAN MUSIC STYLE COMPRESSION (II) 16

GEORGE BALINT
CONNECTIONS OF MUSICAL THINKING 58

TUDOR MISDOLEA
LA PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE, UNE EXPRESSION DE LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE (II) 67

NICOLAE BRÂNDUŞ
THE LOGIC OF POSSIBLE WORLDS (XVI) 83

HISTORIOGRAPHY

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI
PAUL CONSTANTINESCU, CONSTANTIN SILVESTRI AND GEORGE ENESCU 94

VIOREL COSMA
ROMANIAN MUSICIANS IN TEXTS AND DOCUMENTS (XXIV). AURELIA CIONCA FUND 117

BYZANTINOLOGY

IEROM. DR. MIHAIL HARBUZARU
TWO MANUSCRIPTS OF THE MONASTERY ȚIGĂNEȘTI MUSEUM 145

IN MEMORIAM

IOAN GOLCEA
PETRE CRĂCIUN 157

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Citatul în creaţia pentru saxofon a lui Ştefan Niculescu (II)

Irina Niţu

Ştefan Niculescu faţă de o linie melodică monteverdiană şi includerea ei în toate opusurile sale pentru saxofon. Deşi nu este un lucru total inedit în istoria muzicii (dar posibil să fie în cea a muzicii româneşti), acest procedeu al utilizării unui citat unic într-o serie mai amplă de lucrări merită a fi semnalat datorită importanţei acordate şi a semnificaţiilor ce rezultă de aici. Din nefericire, ele nu mai pot fi validate de către compozitor, dar câteva indicii lăsate cu prilejul unor discuţii sunt relevante. Dincolo de acestea, aprofundarea contextului în care îşi face simţită prezenţa citatul în cauză constituie o necesitate pentru înţelegerea profilului, individualităţii fiecăreia dintre compoziţii, precum şi a filonului călăuzitor, a ideii unice care le străbate. Unitate în diversitate? Iată unul dintre principiile dezvăluite de creaţia lui Ştefan Niculescu, atât la nivel *micro* cât şi *macro*-structural şi relevate punctual în partiturile dedicate saxofonului.

***

Comandă a Radiodifuziunii Franceze, piesa *Axion* a fost compusă în anul 1992 pentru cor de femei a cappela şi saxofon, fiind a doua piesă ce include acest instrument în preocupările creatoare ale compozitorului. Din nou, aportul lui Daniel Kientzy a fost semnificativ în realizarea acesteia, lui datorându-i-se prima audiţie.

În tradiţia ortodoxă, *axion* este un cântec dedicat Fecioarei Maria. Pentru a-i conferi un reper din istoria muzicii, Ştefan Niculescu inserează un citat, o melodie medievală în

https://biblioteca-digitala.ro

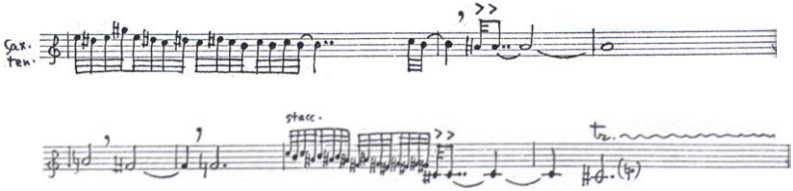
cadrul piesei. Compozitorul îmi confirma caracterul evocator al piesei astfel: „*Cum nu am text acolo,* [caracterul ei] *e sugerat. Cum e sugerat? Prin faptul că am un citat în această piesă care e perceptibil mai mult sau mai puţin, dar e perceptibil - unde extrag o melodie folosită de Monteverdi în «Sonata sopra Santa Maria ora pro nobis». Deci Monteverdi scrie o lucrare dedicată Sfintei Fecioare Maria. Şi de aia piesa mea se cheamă Axion, folosit însă în sens bizantin, şi nu în sens occidental. Combinaţia este extraordinar de tentantă, pentru că nu am nimic altceva decât un cor de femei care n-are bas, din când în când basul e făcut de saxofonul bas, tenor, bariton, iar alteori basul e corul de femei, iar saxofoanele mici sunt pe deasupra*”[1].

Iată deci cadrul general, schema piesei intitulată *Axion*. Zece soprane şi opt altiste alcătuiesc corul, iar instrumentistul adaugă acestuia timbrurile saxofonului tenor, alto şi sopranino într-o înşiruire de secţiuni în care valenţele expresive ale instrumentelor sunt subordonate unei palete timbrale complexe. Sacrul este o componentă intrinsecă a majorităţii lucrărilor lui Ştefan Niculescu, dar se manifestă diferit în cadrul fiecăreia. Muzica *Axion*-ului prezintă un limbaj disonant, rezultat din suprapunerea unui număr variabil de voci. Sopranele şi altistele sunt divizate pe traseul compoziţiei, existând situaţii în care sunt cântate până la zece linii melodice concomitent. Eclectismul piesei este conferit de fonemele ce înlocuiesc textul specific muzicii vocale, în general. În această compoziţie vocile sunt tratate uneori în manieră instrumentală, de unde rezultă şi dificultatea interpretării ei. Lipsa unui text inteligibil, excluderea semanticii mesajului literar este suplinită prin muzicalitatea desprinsă din partitură, puternic exprimată prin ceilalţi parametri ai piesei. Efectele sonore sunt individualizate, ele parcurg un traseu evolutiv bazat pe principii bine definite de către Ştefan Niculescu, astfel încât autenticitatea creaţiei este asigurată. Maximum de informaţie, noutate, omogenitate şi contrast – acestea sunt aspecte ce direcţionează piesa de faţă.

[1] Cuvintele aparţin lui Ştefan Niculescu şi sunt transcrise dintr-un interviu pe care compozitorul mi l-a acordat în data de 14 martie, 2007.

https://biblioteca-digitala.ro

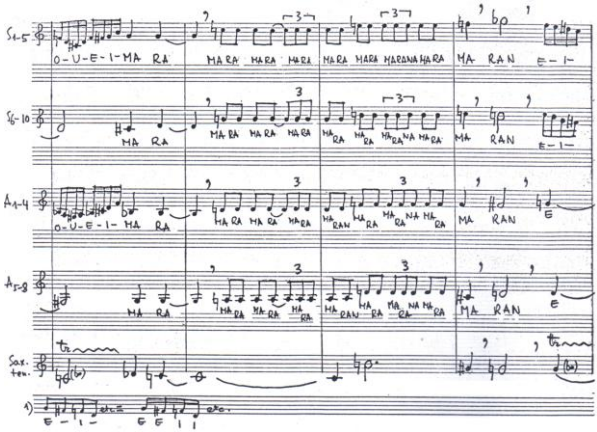
În introducerea *Axionului,* saxofonul tenor instituie un sunet-fundamentală, un ison pe *sol#* instaurat gradat de la *ppp* la *f sempre,* neornamentat în primele două măsuri, apoi intonat ca tril. Staticul se îmbină astfel cu dinamicul, atitudine ce rezonează cu cea a discursului coral. Densitatea instituită de ritmul în şaisprezecimi precum şi oscilarea sonoră pe elementele unor grafuri în aceeaşi nuanţă ca cea a saxofonului determină un rezultat sonor viu, fluctuant. Silabele asemantice, cu toate că se repetă, nu generează relaţii speciale între sunete. Acestea se nasc independent de natura fonemelor atribuite lor. *Ma, ra, na* precum şi ansamblul vocalelor din limba română constituie elementele lingvistice din *Axion.* Excepţie fac silaba *ran* şi cuvântul *ave* – prima întâlnită în debutul piesei, al doilea – în chiar finalul ei. Revenind la prima secţiune a compoziţiei, se poate constata că linia melodică a saxofonului reprezintă isonuri ornamentate. Sunetele pe care se instituie isonul fie se repetă, fie alternează, la ele ajungându-se prin pasaje tranzitorii, rapide, de tip melismatic.

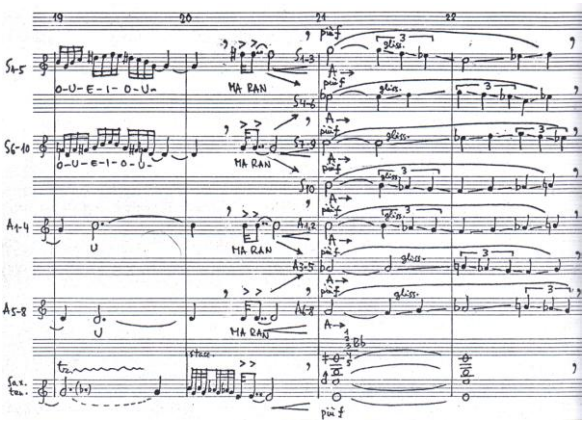


Ex. muz. nr. 1, măs. 8-14

Din punctul de vedere al densităţii, se observă echilibrul între aglomerare şi rarefiere, astfel: când solicitarea vocilor din cor este semnificativă, saxofonul este trecut în plan secund şi invers. În consecinţă, ele nu intră în concurenţă, ci îşi etalează succesiv abilităţile interpretative.

Vocile evoluează preponderent izoritmic, împărţind unitatea metrică (pătrimea) în diviziuni normale şi excepţionale, cu maximum de patru valori pe timp.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muz. nr. 2, măs. 15-18

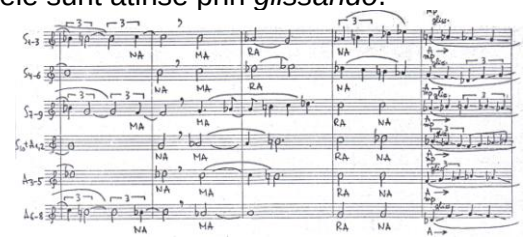
Se observă armoniile de cvarte ca mijloc de structurare a planului armonic şi ideea de paralelism prezentă în partitura *Axionului.* Ascensiunea vocilor este în totală concordanţă cu ideea de evoluţie spre *înalt*, congruentă cu însuşi mesajul piesei. Acesta pare a fi realizat printr-o atentă îmbinare a diatonismului cu cromatismul şi chiar hipercromatismul. Glissando-ul cerut vocilor în finalul primei secţiuni a compoziţiei este un exemplu elocvent: sopranele au ca structură armonică pilonii unui acord minor (*do,mib,sol*) în timp ce altistele – unul micşorat (*fa,lab,si)*.

Ex. muz. nr. 3, măs. 19-22

https://biblioteca-digitala.ro

Suprapunerea acestora şi inclusiv a multifonicelor saxofonului (un acord de *Re major*) alcătuiesc scara minorului armonic, treptele a patra şi a şasea existând în variantele lor diatonice cât şi cromatice.

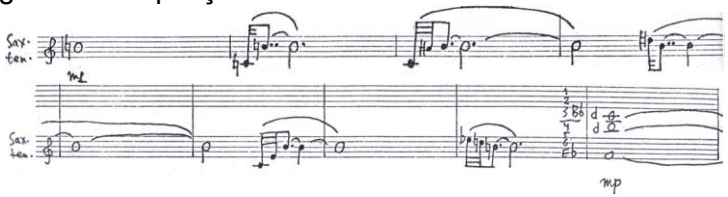
Pe verticală rezultă un cluster alcătuit din sunetele de mai sus, dar pe orizontală vocile evoluează aproape tonal. Traseul dintre sunetele acordurilor este parcurs prin glissando, deci intonaţia netemperată se integrează la rândul ei acestui moment al piesei. Efectul este cel scontat, de reunire a contrariilor.

Saxofonul a avut un aport complementar corului, suplinind rolul unor virtuale voci grave. În secţiunea *Piu mosso,* (♩ = 76, măs. 23-64) acest lucru se va schimba; instrumentul se detaşează de fundal, linia sa melodică având un profil crenelat, divers, caracterizat prin salturi ample, de o mobilitate intervalică destul de contrastantă faţă de secţiunea anterioară. Cu toate acestea, materialul sonor este acelaşi. Anterior el era observabil pe verticală, în timp ce în *Più mosso* acelaşi set de sunete (*do, reb, re, mib, fa, sol, lab, sib, si)* este redistribuit pe orizontală într-o scriitură polifonică. Muzica evoluează constant pe un traseu bine definit: conglomeratul sonor este puternic afirmat în *f*, apoi în *mf, mp* şi *p* (măs. 64). Silabele folosite sunt *ma, ra, na*, raportul cuvânt-sunet fiind atât 1:1, cât şi 1:2, 1:3, 1:4 sau 1:5. Compozitorul apelează deci la o desfăşurare melodică silabică dar şi melismatică.

Contextul disonanţelor este evidenţiat prin mai multe ipostaze: amintim printre acestea clusterele, suprapuneri concomitente ale sunetelor în acorduri complexe – pe de-o parte, iar pe de altă parte pasajele cu intonaţie aproximativă, unde sunetele sunt atinse prin *glissando*.

Ex. muz. nr. 4, măs. 43-47

https://biblioteca-digitala.ro

Se observă evitarea rezolvărilor pe unison, stare care determină o zonă oscilantă, îngrădită de propriile sale limite. Permutarea aceloraşi elemente sonore în cadrul vocilor din cor constituie elementul de variaţie în secţiunea de faţă, iar efectul îl reprezintă o textură cu încărcătură dramatică puternică, redusă treptat prin diminuarea intensităţii cu care aceasta este afirmată, atingând în final sonorităţi abia perceptibile. Saxofonul tenor se alătură corului cu o melopee alcătuită preponderent din sunete lungi, ornamentate cu alte sunete scurte comparabile cu apogiaturile simple şi duble.



Ex. muz. nr. 5, măs. 39-47

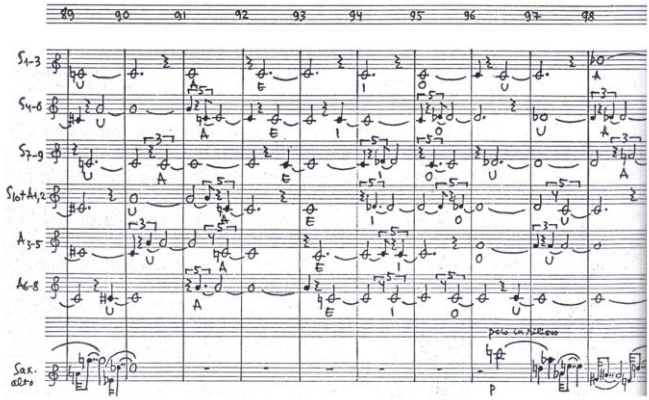
Sunetele pilon ale melodiei sunt *sol, la, re*, fiecare impunându-se într-una dintre secţiunile *f, mf, mp*[1]. Dacă ar fi să realizăm o categorie tipologiilor sub care se prezintă isonul în creaţia lui Ştefan Niculescu, discursul saxofonului ar intra, categoric, în această presupusă înşiruire. În *Chant-son* s-a impus ideea *isonului ritmizat;* în *Axion,* mai potrivită este cea a *isonului ornamentat.*

Legat de practica instrumentului, se poate menţiona aportul multifonicelor în sfera timbralităţii explorate de compozitor. Tratatul cu acelaşi titlu semnat de Daniel Kientzy îi era binecunoscut lui Ştefan Niculescu, devenind între timp o carte de referinţă pentru orice compozitor care abordează saxofonul. În consecinţă, sunetele multiple îşi găsesc locul în cadrul *Axionului,* integrându-se în context din punct de vedere timbral.

[1] Analogiile dintre nuanţe şi sunetele aferente (isonul ornamentat) întâlnite sunt: *f – sol, mf – la, mp – re.* Ex. nr 13 redă secţiunea mediană.

https://biblioteca-digitala.ro

Instrumentul începe să se evidenţieze din ce în ce mai mult pe măsură ce tipul saxofonului utilizat se îndreaptă spre registrul acut. Aşadar, saxofonul alto îl înlocuieşte pe cel tenor (măs. 65-122). Fiecare intervenţie a sa poartă indicaţia *poco in rilievo*[1], în concordanţă şi cu scriitura generală: vocile corului prezintă o textură sonoră rezultată din intrări succesive pe verticală şi sunete prelungi, în timp ce saxofonul alto are o linie melodică derivată din cea a saxofonului tenor. Ritmurile dublu punctate din ştima lui se păstrează, ilustrând acea apogiatură care însoţea isonul, dar evenimentele melodice sunt acum mult mai dense. Corul îşi desfăşoară sonorităţile având ca suport vocalele *a,e,i,o,u*, de unde şi caracterul fluid al secţiunii.



Ex. muz. nr.6, măs 89-98

Valorile lungi, sunetele relativ restrânse numeric şi disipate celor două partide divizate alcătuiesc un fundal instabil a cărui organizare armonică oblic-verticală este evidentă. Simultaneităţile lipsesc în general, dar restrângerea în unison se realizează, sunetul *do* fiind un punct de sprijin melodic semnificativ (vezi măs. nr. 93).

Eterofonia nu este afirmată în această piesă la fel de clar precum celelalte categorii ale sintaxei muzicale (omofonia,

[1] În traducere: *puţin în relief*.

https://biblioteca-digitala.ro

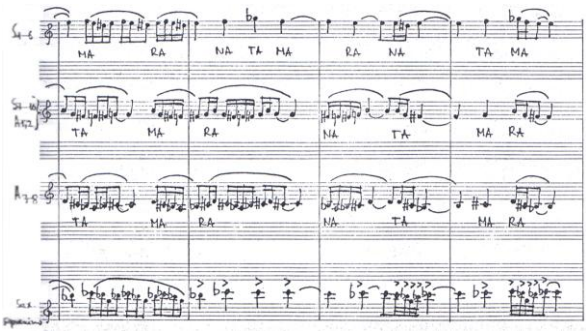
polifonia). Relaţia dintre *Unu* şi *Multiplu* este însă evidenţiată prin relaţia saxofon-cor. Caracterul invocator, sobru este intens redat prin insistenţa cu care sunetele repartizate celor nouă divizii vocale (totalul vocilor este împărţit în grupuri de câte două) sunt repetate pe spaţii temporale ample. Aspectul metro-ritmic joacă un rol important în intensificarea tensiunii, amplificată gradat. Deasupra acestei texturi dense, vocea saxofonului este reliefată, detaşându-se ca fir melodic principal aflat în continuă expansiune. Din punct de vedere dinamic, secţiunea culminează în momentul schimbării saxofonului alto cu cel sopranino (măs. 133), când nuanţa generală este din nou *f.* Fără ca scriitura vocală sau cea instrumentală să fie modificată semnificativ, compozitorul materializează aproape fizic intenţia atingerii unor înălţimi spirituale demne de titlul piesei de faţă. Ascensiunea spre registrul acut şi intensificarea evenimentelor sonore prin procedee metro-ritmice reprezintă calea către realizarea acestui deziderat.

Un nou tip de textură este situat ca fundament al discursului din ce în ce mai dens şi crenelat al saxofonului sopranino (măs. 136-147). Situat deasupra corului din punctul de vedere al înălţimilor sonore, linia solistului – căci în acest moment aceasta este impresia generală – acaparează prin percutanţă. Punctul culminant este susţinut şi menţinut de toţi interpreţii. Corul readuce în prim plan segmentele de tip *glissandi* cu efecte netemperate prefigurate anterior la o scară mult restrânsă ca dimensiune şi fervoare, în timp ce sopranino-ul devine categoric, fiecare sunet din ştima sa fiind accentuat.

Ex. muz. nr. 7, măs. 136-141

Întâmplător sau nu, revenirea la discursul silabic şi ethosul de la începutul piesei se realizează exact în punctul

https://biblioteca-digitala.ro

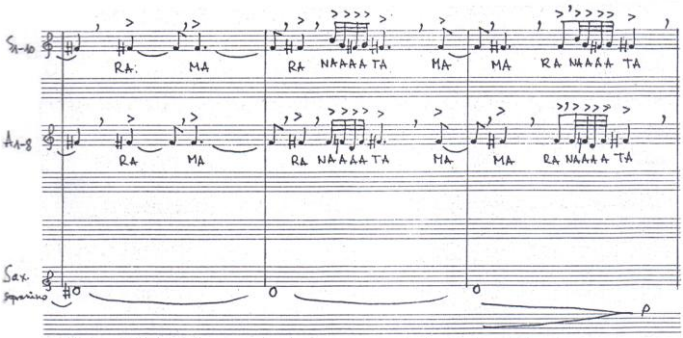
sectio aurea[1]. *Subito meno mosso* (măs. 148) păstrează dinamica de până acum (*ff*) dar profilul melodico-ritmic al vocilor aminteşte de cel din debutul piesei. Divizarea timpului în şaisprezecimi şi intonaţia cvasi-ostinată a motivelor realizează trecerea spre o nouă sferă expresivă, anume luminozitatea sonoră. Omogenitatea melodică este o calitate a segmentului, atât vocile cât şi saxofonul fiind investite cu acelaşi tipar melodic. Cele patru diviziuni vocal-instrumentale (S1-6, S7-10+A1-2, A3-8 şi saxofonul sopranino) evoluează pe perechi. Astfel, vocile înalte (sopranele 1-6 şi saxofonul sopranino) au ritmuri aproape identice şi profiluri melodice asemănătoare. Pe acelaşi principiu îşi desfăşoară discursurile celelalte două divizii (S7-10+A1-2 respectiv A3-8).

Ex. muz. nr. 8, măs. 152-155

Cu toate că fiecare voce permută un număr restrâns de sunete, intensa disonanţă a secţiunii se datorează cromatizărilor puternice, ciocnirilor intervalice şi rapidităţii cu care ele au loc în cadrul măsurilor. Totuşi, detaliul nu se pierde în favoarea generalului. Saxofonul sopranino şi percutanţa cu care acesta îşi intonează linia melodică permite urmărirea clară a filonului melodic, cu atât mai mult cu cât componenţa lui porneşte de la un grup de doar trei sunete *(do#, re, sib* în măs. 152-155*).* Amplificarea ambitusului are loc ulterior, finalizat cu instalarea isonului pe sunetul *fa#.* Pentru a compensa acest

[1]*Sectio aurea* apare în măsura 149 conform calculului: 42x0,618=149.

https://biblioteca-digitala.ro

repaus al instrumentistului, corul preia şi dezvoltă celulele melodice anterioare, insistând pe imitarea şi varierea celei expuse de sopranino în măs. 154-155. După un climax din punctul de vedere al densităţii, rarefierea se instalează odată cu limpezirea sonorităţilor. Acestea devin pentru scurt timp aproape consonantice. Isonul pe *fa#* este întrerupt de acele motive melodice de tip ornamental construite în jurul sunetului-pilon.



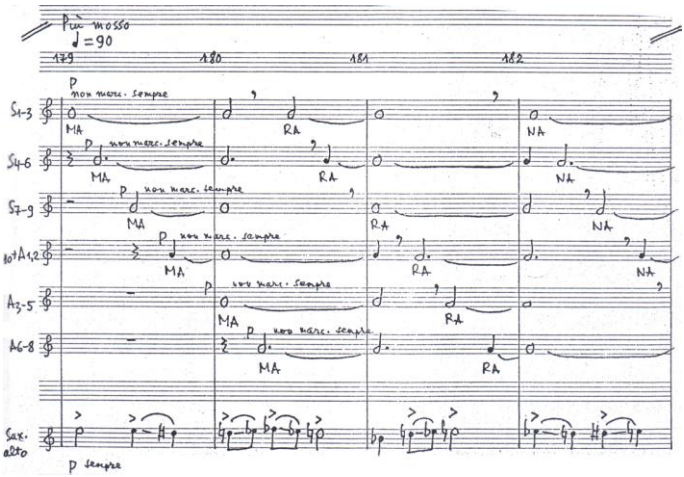
Ex. muz. nr. 9, măs. 166-168

Cu excepţia intervalului de secundă mare, celelalte suprapuneri armonice intră în categoria intervale-lor consonante, de unde rezultă şi caracterul secţiunii, puternic influenţat de unison. Acesta ar constitui un alt exemplu de juxtapuneri ale isonurilor simple cu isonuri ornamentate, asemănător altor momente menţionate în partitura *Axionului.*

Ultima secţiune a compoziţiei, *Più mosso,* ♩= 90 conchide întreaga piesă într-o atmosferă meditativă. Relaţia dintre saxofon şi cor devine una complementară, care are rolul de a aduce în prim plan instrumentul şi valenţele lui expresive. Linia sa melodică, puternic individualizată din punct de vedere sonor suplineşte lipsa activităţii melodice în partitura corului. Se poate spune că acesta prefigurează înainte de toate o melodie de timbruri pornită din unison, apoi extinsă prin adăugarea treptată de sunete. Organizarea polifonică, intrările succesive ale sunetelor în măsuri, epuizarea aceloraşi silabe (*ma, ra, na)*

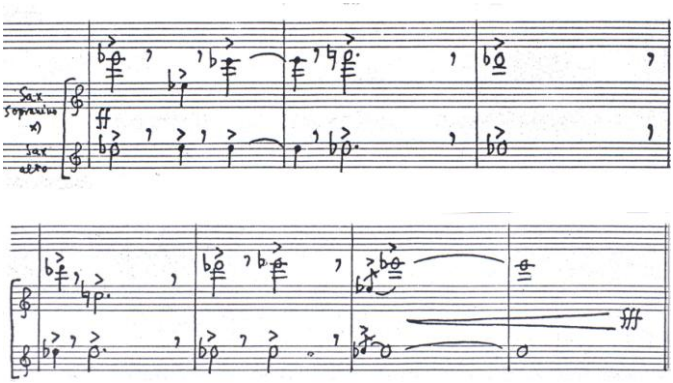
https://biblioteca-digitala.ro

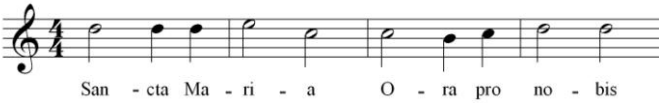
în plan vertical apoi aglomerarea acestora sunt modalităţi de a realiza şi conferi unitate unei mase compacte de sunete.

Ex. muz. nr. 10, măs. 179-182

Grosso modo, exemplul nr. 10 ar putea constitui dovada celei de a treia posibile categorii de ison: *isonul spaţializat (măs. 179-180).* Din punct de vedere teoretic, intonarea aceluiaşi sunet de mai multe voci decalate în timp, nu fac decât să amplifice calitatea timbrală a sunetului – ison. Rolurile se inversează, corul asigură acum un fundal mai mult sau mai puţin static, aşa cum îl realizase anterior saxofonul. Isonul iniţial (măs. 179) pe sunetul *sol* este expansionat prin adăugarea treptată a altor sunete precum *fa* (măs. 181), *re* (măs. 183), *sib* (măs. 184). Structurile acordice astfel rezultate se subscriu sferei tonalului, fără însă ca acesta să fie clar prefigurat. Incidenţa armoniilor tonale continuă, culminând cu un acord de *fa# minor* spre sfârşitul compoziţiei. Dacă scriitura polifonică, oblic-verticală se menţine în partitura corului, ştima clarinetului este şi ea una constantă. O melodie cromatizată ce include microtonii de factură melismatică şi un profil metro-ritmic echilibrat aureolează în stilul cântărilor bizantine ceea ce Ştefan Niculescu a dorit să realizeze prin această creaţie a sa:

https://biblioteca-digitala.ro

imnul dedicat Sfintei Fecioare Maria. Filmul sonor derulat până în acest moment pare să fi întruchipat o rugă comună, aspiraţia tuturor spre înalt şi atingerea unei zone de intensă puritate spirituală colectivă. Vocea saxofonului alto care conduce spre deznodământ acest demers al *Axionului* sugerează condensarea *multiplului* în *unul* (vezi ex. muz. nr. 10). Mesajul artistic pare astfel mai uşor de perceput, iar pregnanţa lui este evidentă. Investirea saxofonului alto cu acest grad uriaş de expresivitate îi dovedeşte cu prisosinţă calităţile.

Pecetea care atestă caracterul sacru al *Axionului* este situată în ultimele măsuri ale compoziţiei: citatul din Monteverdi îşi face simţită prezenţa tot în ştima instrumentului de suflat. De fapt, sopranino-ul şi alto-ul realizează o bifonie, la fel ca în *Chant-son:*

Ex. muz, nr. 11, măs. 236-242

Citatul medieval utilizat de Monteverdi în lucrarea „*Sancta Maria ora pro nobis"* este prelucrat de Ştefan Niculescu, dar cum însuşi spunea, este totuşi recognoscibil.

Ex. muz. nr. 12, citatul monteverdian

https://biblioteca-digitala.ro

Saxofonul sopranino are inclus în ultimele şapte măsuri acea aluzie la Fecioara Maria care l-a îndreptăţit pe compozitor să denumească piesa *Axion.* Din punct de vedere al calităţii intervalelor, Ştefan Niculescu păstrează intacte relaţiile dintre sunete, dar spaţializarea melodică, varierea ritmică şi delimitarea prin respiraţii a fiecărui sunet împiedică oarecum perceperea clară a citatului. Valoarea sa melodică este păstrată, iar procedeele amintite anterior au darul de a-i conferi o aură specială, solară, plină de dinamism, atmosferă regăsită inclusiv în *Chant-son.* Nu în mod întâmplător, similarităţile dintre cele două piese sunt mari la capitolul utilizării citatului. Bifonia si situarea lui ca *ultim cuvânt* în cadrul piesei, timbrul şi dinamica identice sunt câteva dintre aspectele comune regăsite în cele două piese analizate. Implicit, semantica atribuită lor nu poate fi alta decât cea mărturisită de compozitor în interviul menţionat deja. Glasul saxofonului devine pin intermediul unei idei melodice renascentiste icon al unui crez spiritual, artistic impresionant, afirmat nu doar cu discreţie, ci şi cu claritate în creaţia pentru saxofon a lui Ştefan Niculescu. El nu se va stinge odată cu *Chant-son* şi *Axion,* ci va fi puternic afirmat şi în alte două creaţii semnificative. (Va urma)

https://biblioteca-digitala.ro

Fenomenul compresiei stilistice în muzica europeană (II)

Oleg Garaz

3.1. Stilul „monolit" ca semn al atitudinii retorice

O primă precizare o putem face referitor la perioada selectată pentru exemplificare. Pentru o mai mare claritate şi vizibilitate a modului în care funcţionează compresia la nivel stilistic, selectăm secolul al XVIII-lea drept punct de pornire, însă nu în accepţiunea lui barocă, preclasică sau clasică, ci în accepţiunea lui iluministă, de convergenţă aproximativ simetrică a Barocului şi Clasicismului muzical, marcată prin limita pe care o reprezintă anul morţii lui Johann Sebastian Bach – 1750.

A doua precizare se referă la relevanţa figurii lui Bach ca reprezentant de vârf nu doar a Barocului, ci pentru întreaga evoluţie a culturii muzicale europene care i-a premers şi pe care o putem defini drept „Ev polifonic". Într-un alt sens, Bach apare ca un ultim reprezentant al acestui „Ev" în ideea lui Marcel Gauchet, conform căreia anul 1700 reprezintă limita până la care se poate vorbi despre o istorie religioasă a Europei, ceea ce urmează, Iluminismul, alegând direcţia laicizării şi despărţirii de mentalitatea şi imaginarul creştin.

Creaţia lui Johann Sebastian Bach (1685-1750) reprezintă o primă tipologie stilistică – **stilul „*monolit*"**[1], integru, fără „fisuri" şi „inegalităţi", un stil care, pe întreaga desfăşurare a vieţii compozitorului, şi-a păstrat un nivel constant al consistenţei structurale, expresive, valorice. Fără

[1] Este relevant modul în care Steve Reich evocă muzica lui Bach: „*Bach este evocat* [de către Steve Reich – n.O.G.] *pentru această pulsaţie neîncetat activă, egală şi care dă naştere unui muzici perfect omogene*", Ramaut-Chevassus, *op. cit.*, pp. 62-63.

https://biblioteca-digitala.ro

abateri, alegerile făcute fiind de natură mai degrabă „conformistă" (la nivelul genurilor abordate), însă investite cu un indescriptibil şi „inevaluabil" spor de creativitate, ingeniozitate şi fantezie, la nivelul concepţiei structurale şi expresive deopotrivă.

Această formulare o putem explica şi prin caracterul *sintetic* pe care îl deţine creaţia lui Bach, atât în opinia lui Manfred Bukofzer, cât şi în formularea din textul articolului „Style" din dicţionarul *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ediţia 2006): „Stilul poate fi văzut şi ca sinteză a altor stiluri; cazurile evidente sunt stilul lucrărilor pentru instrumentele cu clape al lui J.S. Bach şi stilul operistic al lui Mozart[1]: amânduă cuprind stiluri distincte de scriitură, stiluri armonice distincte, stiluri melodice distincte etc., şi ambele reprezintă fuziuni ale diferitelor tradiţii stilistice"[2]. Judecând după structura cărţii lui Bukofzer, nu îl putem reprezenta pe Bach decât doar în calitatea lui de „geamăn" al unui alt german, Georg Friedrich Händel, ceea ce consună şi cu descrierea acestei relaţii de „îngemănare" prin „poliglotismul" lor stilistic, aşa cum o face Brigitte François-Sappey: „Rămâne traseul gemenilor germani. Poliglot în arta, precum şi în existenţa lui, Haendel amestecă preludii şi fugi à l'allemande, dansuri à la française, arii melismatice şi allegro concertante à l'italienne (*Suitele pentru clavecin*, 1720), şi, campion al reangajării, el se

[1] Fiind considerat pe bună dreptate ca făcând parte din grupul celor trei clasici vienezi, Wolfgang Amadeus Mozart „păcătuieşte" într-un mod flagrant printr-o mai mult decât evidentă „nostalgie" barocă. Astfel, dovezile „incriminatorii" sunt împrăştiate prin întreaga lui creaţie, drept indicii relevante servindu-ne, spre exemplu, opţiunea pentru tipologia de *barform* (AAB – stollen, stollen, abgesang, cu descendenţă istorică până în arta *minnesang*-ului german al secolelor XII-XIV, urmând *meistersang*-ul secolului al XV-lea, coralele protestante bachiene sau „ecourile" acestei tradiţii în creaţia lui Brahms şi Wagner) în constituirea profilurilor tematice în sonatele pentru pian sau cele două opere-seria –*Mitridate, re di Ponto* (1770) şi *La celemenza di Tito* (1791), dar şi personajul Contesa Rosina, conceput muzical după tiparul unui personaj al operei-seria.

[2] „*A style may be seen as a synthesis of other styles; obvious cases are J.S. Bach's keyboard style or Mozart's operatic style (both comprise distinctive textural styles, distinctive harmonic styles, distinctive melodic styles, etc., and both are fusions of various stylistic traditions)*".

https://biblioteca-digitala.ro

împrumută fără ruşine. […] La clavecin, Bach, care a amestecat nu mai puţine stiluri europene, preferă să disocieze genurile: toccate, suite şi partite, *Concertul italian* (şi concerte pentru clavir şi orchestră), *Clavecinul bine temperat*, *Variaţiunile Goldberg*, Arta fugii, sunt tot atâtea universuri însuşite într-un mod lucid."[1]

3.2. Stilul „antropomorfic" sa semn al atitudinii organice

A doua „specie" stilistică este una radical diferită, dată fiind energia ei evolutivă, care „fisurează" sau, mai precis, „defoliază" din interior şi, deci, „stratifică" sau „fragmentează" derularea omogenă, compactă şi imperturbabilă a vieţii şi creaţiei (precum cazul lui Bach) –stilul „**antropomorfic**" al muzicii lui Ludwig van Beethoven (1770-1827). Este vorba aici despre un „comportament" stilistic diferit în cadrul fiecărei perioade a creaţiei, fiecare etapă fiind incitată ca urmând unui „salt" calitativ, unei „mutaţii" cu sensul de „ruptură". Structurat în imaginea „vârstelor" omeneşti, pe care le putem recepta drept „stiluri" diferite, „biografia" stilistică a lui Beethoven reflectă la modul fidel mutaţiile trăite de către compozitorul însuşi pe parcursul evoluţiei lui personale, aceasta fiind reprezentată la modul mediat prin structura şi etosul lucrărilor muzicale corespunzătoare cronologic evoluţiei „biografice" a compozitorului.

Concepţia celor *trei* stiluri beethoveniene apaţine scriitorului Wilhelm von Lenz (1809-1883), autor al volumului intitulat *Beethoven et ses trois styles* (1855), conceput oarecum în „trena" volumului *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1835-1844) de François-

[1] Brigitte François-Sappey, *op. cit.*, p. 48: „*Reste le parcours des jumeaux allemands. Polyglotte dans son art comme dans la vie, Haendel malaxe prélude et fugue àl'allemande, danses à la françaises, arias mélismatiques et allegros concertants à l'italienne (Suites pour clavecin, 1720), et, champion du remploi, ils s'emprunte sans vergogne.* […] *Au clavecin, Bach, qui ne fusionne pas moins les styles européens, préfère dissocier les genres: toccatas, suites et partitas,* Concerto italien *(et concertos pour clavier*[s] *et orchestre),* Clavier bien tempéré, Variations Goldberg, L'art de la fugue *sont autant d'univers lucidement appréhendés.*"

https://biblioteca-digitala.ro

Joseph Fétis (1784-1871) (articolul „Beethoven", pp. 100-112) şi ca răspuns la denigrarea personalităţii Beethoven de către Alexandr Ulîbîşev (1794-1858) în monografia lui intitulată *Nouvelle biographie de Mozart* (1843).

(1) Perioada incipientă începe din 1794, odată cu definitivarea celor trei *Trio*-uri *pentru pian, vioară şi violoncel*, opus 1 (1795), şi durează până în (aproximativ) 1800 / 1802, incluzând primele două simfonii – nr. 1, op. 21, în Do major (1799-1800), şi nr. 2, op. op. 36, în Re major (1801-1802), primele două concerte pentru pian şi orchestră – nr. 1, op. 15, în Do major (1796-1797) şi nr. 2, op. 19, în Si-bemol major (1787-1795), precum şi cele şase *Cvartete op. 18* (între 1799-1800) etc.

(2) A doua perioadă, de maturitate, durează unsprezece ani, între 1803-1814. În mod tradiţional, începutul perioadei este marcat prin definitivarea *Simfoniei nr. 3*, op. 55, în Mi-bemol major, „*Eroica*" (1803-1804), incluzând sonatele pentru pian de la *Sonata pentru pian nr. 14*, op. 27, nr. 2, în do-diez minor („*Sonata lunii*") şi până la *Sonata pentru pian nr. 27*, op. 90, în mi minor, *Concertul pentru pian şi orchestră* nr. 3, op. 37, în do minor (1800-1801), incluzându-le şi pe următoarele două, nr. 4, op. 58, în Sol major (1805-1806), şi nr. 5, op. 73, în Mi-bemol major, „*Imperialul*" (1809-1810) etc.

(3) A treia perioadă – a creaţiei târzii – este cuprinsă între anii 1815-1827. Dintre lucrările reprezentative putem menţiona: ultimele cinci sonate pentru pian, între op. 90, în mi minor (1814) şi op. 111, în do minor (1822), ultimele şase cvartete, între op. 127, în Mi-bemol major (1823/24) şi op. 135, în Fa major (1826), precum şi *Simfonia* nr. 9, op. 125, în re minor, „*Corală*" (1817-1824).

Comparaţia între biografiile lui Bach şi Beethoven relevă această diferenţă specifică întrei cei doi compozitori, a căror parcurs existenţial nu a fost marcat de criteriul deplasărilor în calitatea lor de rupturi şi, concomitent, de incizii ale unor noi stări ale biografiei şi creaţiei, precum în cazul lui Händel („geamănul" lui Bach), Haydn (în ultima perioadă a vieţii), Mozart (mai ales în perioada copilăriei), Wagner, Liszt sau Stravinski. Tocmai acest fapt al puţinătăţii datelor explicite –

https://biblioteca-digitala.ro

între Eisenach şi Leipzig în cazul lui Bach, sau între Bonn şi Viena, în cazul lui Beethoven, fără ieşiri din spaţiul culturii germane. Această absenţă a unor evenimente explicite (călătorii îndelungate, schimbări frecvente de oraşe sau ţări, pribegii sau turnee etc.) permite abordarea directă a unei imagini limpezi referitoare la specificul „structural" al vieţii şi, mai ales, al creaţiei.

Or, astfel devin vizibile două tipologii radical diferite ale gândirii muzicale – *retorică* (în cazul lui Bach) şi *organică* (în cazul lui Beethoven), fiecare în felul ei specific determinând „monolitismul" sau „fragmentarismul" ca stări ale percepţiei şi gândirii sau ca „mulaje" psiho-identitare ale contextelor istorice în care au trăit ambii compozitori. Care ar fi, însă, motivul determinant al acestei schimbări, din moment ce criteriul explicit, *geografic* (al deplasărilor), cel implicit, *psiho-fiziologic* (al caracterului şi temperamentului) sau cel pur *existenţial* (modul de viaţă, condiţia matrimonială, aspiraţiile şi filosofia personale) nu sunt suficiente pentru a explica natura şi calitatea *radicală* a acestei diferenţe?

Răspunsul este evident şi, în egală măsură, surprinzător: ambii compozitori, fiecare în parte, nu au existat în aceeaşi ordine a lumii sau, altfel spus, mai degrabă în două lumi diferite, chiar dacă aparent este vorba despre acelaşi spaţiu al Germaniei secolului al XVIII-lea. Iar criteriul de diferenţiere îl reprezintă contextul istoric al Iluminismului. Stilul „monolit" bachian şi stilul beethovenian, „defoliat" pe criteriul „antropomorfic", se prezintă în acest fel şi în virtutea poziţionării lor înainte şi după emergenţa determinantă a ideilor progresiste ale Iluminismului, care au *dinamizat* şi, totodată, au *dinamitat* cursul „izoritmic" al existenţei sociale şi individuale. Diferenţa specifică între stilul *retoric* al Barocului şi stilul *organic*, al unui Romantism emergent, rezidă în *universalitatea* celui dintâi şi *particularitatea individualizantă* a celui de-al doilea.

Specificul conceptualizării de tip *retoric* îl putem contura în trei secvenţe de text din lucrarea Ancăi Oroveanu dedicată artelor plastice:

(1) o idee generală a atitudinii retorice – „Modelul *retoric* (s.n. – O.G.) presupune un anume grad de exterioritate a stilului

https://biblioteca-digitala.ro

faţă de utilizatorul său: recurgi la stilul înalt, magnific sau umil, la stilul sobru sau înflorit în funcţie de împrejurări, context, destinatar, ţinta discursului tău, natura subiectului"[1];

(2) o imagine a cadrului, a limitărilor impuse de către acesta şi a posibilităţilor de alegere – „O astfel de concepţie nu e întru totul incompatibilă cu o a doua: opţiunea pentru un stil anume poate avea motivaţii psihologice: cutare artist e prin fire mai în largul său în zona stilului înalt, sau umil etc. şi, ne spun teoreticienii, nu trebuie să-ţi forţezi natura către ceea ce îi e impropriu. Teoria tradiţională a *decorumului*, reglând potriviri, convenienţe între stil şi subiect, stil şi destinatar, stil şi emiţător, oferă cadrul unificator unor atare disparităţi, chiar dacă inaptitudinea de a te sluji de *toate stilurile* (s.n. – O.G.) e înţeleasă ca o limitare, o neputinţă, şi *idealul e cel al absenţei unui stil personal şi al unei universale disponibilităţi stilistice* (s.n. – O.G.), care asigură universalitatea artistică."[2] Putem deduce din această imagine sensul mutaţiei operate în Iluminism în ceea ce priveşte reorientarea de la *universalitatea retorică* înspre *particularitatea organică*, dar şi imaginea *neputinţei* şi a *puţinătăţii* în care s-ar fi prezentat modelul organic şi individualist al lui Beethoven în contextul gândirii muzicale baroce, deoarece „Din perspectiva unui ideal complet, rezultând din însumarea, sinteza contribuţiilor individuale, stilul în înţelesul său individual este atunci de văzut ca o carenţă, o nedesăvârşire, inaptitudine a *unuia* singur de a realiza *totul*, nu doar în termeni cantitativi, ci şi în termeni calitativi; slăbiciune inerentă condiţiei umane."[3]

(c) ideea împrumutului de mijloace din ştiinţa antică a retoricii – „Apare aici, în teoria artistică a secolului al XV-lea mai ales, un echivoc, hrănit poate şi de felul în care sursele retorice sunt adaptate la teoria picturii prin Alberti. Când acesta preia din teoria retorică antică *ideea diversităţii stilurilor şi a dezirabilităţii, pentru retorul perfect, de a le stăpâni pe toate* (s.n. – O.G.), el o transpune în sfera picturii, într-un context în

[1] Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei şi psihanaliza*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2000, p. 189.
[2] *Ibidem*, pp. 189-190.
[3] *Ibidem*, p. 191.

https://biblioteca-digitala.ro

care ideea unui stil personal e încă extrem de ceţoasă, şi o deplasează către un teren diferit: cel al aptitudinii de a reprezenta toate lucrurile, limitată de capacităţile fiecăruia, ceea ce face (după un model care îşi găseşte şi el legitimiarea prin exemplul antic, de această dată cu recurs la Pliniu) ca unii artişti să se priceapă mai bine să zugrăvească unele lucruri decât altele." [1]

Toate cele trei secvenţe de text, dar mai ales ultima, explicitează într-un mod clar atât caracterul *sintetic* al operei lui Bach, cât şi calitatea „monolitică" a stilului acestuia, adică prin tentativa (reuşită) de realizare a idealului retoric de încorporare şi înfăptuire a *tuturor* posibilităţilor pe care le oferă totalitatea tipologiilor retorice.

Într-o opoziţie iconciliabilă cu această concepţie se prezintă, în termenii Ancăi Oroveanu, modelul „psihologic" sau, în termenii noştri – modelul antropomorfic şi organic: „Stilul va dobândi de aici încolo (deşi acest proces e departe de a fi unul non-contradictoriu, liniar) diverse formulări, dar grupate în jurul unei constante, convergând în direcţia ei: stilul e o expresie a sinelui, rezultanta involuntară, dar indelebilă a personalităţii sau a dialogului acesteia ca nucleu prim, generator, cu circumstanţele externe; chipul pe care îl capătă acest dialog; «a avea stil» nu înseamnă *a-l adopta* (s.n. – O.G.), ci a accede la el ca mod deplin de manifestare a singularităţii tale ca artist."[2]

Şi atunci, chiar dacă definiţia stilului în formularea lui Leonard B. Meyer îi conţine pe amândoi compozitorii, pe Bach şi pe Beethoven, în fapt este vorba despre două accepţiuni diferite ale fenomenului stilistic şi care necesită formulări separate pentru a le releva specificul într-un mod corespunzător. Cu alte cuvinte, pentru fiecare compozitor trebuie elaborată şi aplicată o definiţie specifică a accepţiunii termenului „stil", în concordanţă cu epoca în care a trăit şi a compus, spre exemplu, Bach sau Beethoven.

Este firesc să nu-i putem aplica lui Bach definiţia lui Buffon – „Stilul este omul" –, deoarece, în cazul lui Bach, după

[1] *Ibidem*, p. 190.
[2] *Ibidem*, p. 197.

https://biblioteca-digitala.ro

cum afirmă Anca Oroveanu în prima secvenţă de text, „*modelul retoric presupune un anumit grad de exterioritate a stilului faţă de utilizatorul său*”[1]. Stilul lui Bach nu este Bach însuşi şi nu oglindeşte profilul real al compozitorului decât într-un mod indirect şi oarecum incomplet, pe când, în cazul lui Beethoven, specificul structural şi expresiv al lucrărilor lui îl conţin şi îl exprimă într-un mod coerent şi, am putea spune, complet în caracterele reprezentative ale personalităţii lui. Între aceste două posibilităţi de a opta – (a) posibilitatea de a îngloba toate stilurile (şi în sens retoric, dar şi în sens muzical) sau (b) racordarea univocă şi ireversibilă a propriei gândiri, caracter şi temperament la o singură tipologie stilistică, ceea ce în termenii retoricii (muzicale) reprezintă cea mai slabă şi mai imperfectă formă de asumare stilistică –, generaţia beethoveniană şi urmaşii acesteia aleg, după cum deja ştim, varianta a doua.

Acest pas de la „monolitic”-retoric la „antropomorfic”-organic este realizat prin opţiunea pentru un „fragment” al primei concepţii: o singură tipologie dintr-o multitudine de tipologii stilistice disponibile, şi aceasta, la rândul ei, nu neapărat una puternică, integră şi eficientă din punctul de vedere al unui compozitor al Barocului. Însă, această opţiune „minimalizantă” şi oarecum de „autosacrificiu” a fost selectată în virtutea nevoii de amplificare atât a spectului abordabil de tipologii conceptuale-expresive, cât şi în vederea lărgirii şi perfectării spectrului de tipologii conceptuale-structurale. A mai

[1] Această definiţie a retoricului sună foarte familiar, mai ales în ceea ce priveşte referirea la starea lucrurilor în postmodernismul muzical, iar ipoteza Ancăi Oroveanu pare a fi cât se poate de plauzibilă: „ceva semnificativ îmi pare să se fi petrecut în această artă în ce priveşte comportamentele, strategiile în raport cu problema stilului, indicând emergenţa unei concepţii diferite de cea moştenită şi încă activă, pe care o conturam mai sus. Istorismul postmodern se manifestă adesea ca o revizitare şi reactualizare a stilurilor preexistente, mai distante sau mai apropiate în timp, fie în globalitatea lor (clasicism, romantism, expresionism, dar şi minimalism), fie în exemplificările lor singulare. Stilul îşi redobândeşte (sau tinde să o facă) exterioritatea faţă de utilizatorul său. Înseamnă asta că potrivit unei logici a succesiunilor istorice modelul alternativ (cel al stilului «retoric») a fost reactivat?”, (*Ibidem*, p. 198).

https://biblioteca-digitala.ro

fost nevoie, însă, de încă un pas decisiv în „compensarea" acestei alegeri aparent perdante.

Raţionamentul a fost unul simplu:

(1) dacă nu este posibil să fie păstrată totalitatea accepţiunilor şi a tipologiilor stilistice prin care poate fi realizată o autentică unitate sintetică (dată fiind acumularea şi diversificarea continuă a mijloacelor, tehnicilor, tipurilor de expresie, spunându-şi cuvântul şi nevoia de transformare, înaintare şi noutate), iar

(2) din toată această totalitate opţiunea pentru *stilul personal* (date fiind dezideratele umanismului iluminist) este una dintre cele mai slabe şi ineficiente (din punctul de vedere al teoriei retorice), atunci (3) singura cale de a anula un logic şi legitim sentiment de frustrare provocat de pierderea irevocabilă a „pietrei filosofale" retorice este de a reformula definiţia stilului însuşi.

Astfel, ceea ce în cadrul teoriei retorice (a afectelor) reprezenta o tipologie stilistică (stilul înalt, magnific sau umil, stilul sobru sau înflorit) a fost reconvertit în definiţia unui mijloc de expresie sau procedeu tehnic. Iar definiţia stilului a fost reformulată exact în termenii de care era nevoie în contextul unui romantism emergent şi care sunt practicabili şi în prezent: **„stilul este omul" sau, cu alte cuvinte, stilul reprezintă suma calităţilor şi a însuşirilor reprezentative (ca frecvenţă în manifestare) prin care acesta poate fi identificat în unicitatea caracterului şi temperamentului lui (definiţia lui Boris Asafiev)**.

Doar astfel, stilul devine o formă de „comportament" propriu gândirii (artistice, ştiinţifice, politice), mediat prin mijloacele specifice ale unui anumit domeniu de activitate. În acest sens, putem identifica şi deosebi stilul Romantismului de stilul Barocului, Renaşterii, Clasicismului sau Modernismului (stil de epocă), stilul german, italian, francez, englez sau rus (stil naţional) sau stilul lui Beethoven de stilul lui Bach, Mozart, Debussy sau Verdi (stil individual).

Raportarea *cazului stilistic beethovenian* la specificul implementării şi realizării acestei concepţii organice în muzica întregului secol al XIX-lea îl valorizează pe compozitor ca un

https://biblioteca-digitala.ro

punct nodal, o sursă sau o intersecţie conceptuală, justificând şi legitimând cu de la sine putere imaginea „beethovenocentrismului" lui Ivan Ivanovici Sollertinski. Prin raportarea la trecut, Beethoven se prezintă ca un prim practicant al concepţiei organice, în opoziţie cu întreg trecutul retoric-polifonic al Renaşterii şi Barocului muzical. Prin raportarea la viitor, el se prezintă fie în calitatea lui de „prevestitor", fie în calitatea lui de compozitor deja romantic (dat fiind şi paralelismul cu existenţa lui Franz Schubert), impunând *organicismul* drept doctrină dominantă a romantismului muzical.

Schimbarea de opţiune conceptuală de la operarea cu „prefabricate" retorice, tehnica asamblării lor mai mult sau mai puţin mecanică şi imaginea compozitorului ca „retor complet", la ipostaza compozitorului ca „plantator" sau „cultivator", sau chiar ca „homuncul" alchimic (compoziţia muzicală) ce se naşte dintr-o sămânţă ideatică sau, într-o totală analogie cu zămislirea unui copil, în urma întrepătrunderii fecunde între imaginaţia creatoare şi dinamismul realităţii, a determinat o „răsturnare a lumii" în sensul propriu al cuvântului.

Consecinţa directă a schimbării de paradigmă a fost configurarea gândirii muzicale de tip *simfonic*, cu tot ceea ce presupunea aceasta:

(1) geneza întregului discurs muzical dintr-un singur „sâmbure", „grăunte", „sămânţă", „miez", „celulă" (spre deosebire de „figura" şi „figurativitatea" retorică renascentistă sau barocă) sau – în termenii lui Boris Asafiev[1] – din *intonaţie*, pe care o putem defini, la limita simplităţii, ca interval între două sunete, ele fiind înţelese ca *potenţial relaţional generativ* care, printr-o amplificare gradată, permite transfigurarea succesivă a intonaţiei înspre ipostaze de motiv, frază, perioadă, articulaţie formală, ansamblu de articulaţii, ciclu de părţi etc., toate presupunând prezenţa intonaţiei iniţiale într-o formă recognoscibilă în calitatea ei de funcţie *structurală-arhitectonică*

[1] Boris Asafiev, *Muzikalnaia forma kak proţes* (Forma muzicală ca proces), Leningrad, Editura Muzîka, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro

şi, în egală măsură, *procesuală*, drept garant al unităţii, omogenităţii şi integrităţii discursive a tuturor părţilor constitutive ale ciclului simfonic;

(2) ideea *simfonismului*, într-o primă accepţiune, s-ar referi la definiţia de gen – calitatea unei lucrări de a fi simfonică (monumentală) în opoziţie cu concepţia muzicii de cameră.

În concepţia lui Asafiev, simfonismul reprezintă ceva mai mult, deoarece nu este limitat la identitatea de gen, ci se prezintă ca un mediu natural de realizare a concepţiei organice. O singură diferenţă se impune, însă, deoarece Asafiev nu recurge la metafora creşterii organice, ci, mai degrabă, la ideea elanului vital care străbate întreaga operă muzicală[1];

(3) ideea *dialogului*, însă nu în imaginea *competiţiei concertistice*, ca în lucrările instrumentale ale Barocului, ci în starea care decurge din însăşi „*înrudirea*" temelor muzicale bazată pe aceeaşi intonaţia-sursă.

Relaţia *dialogală* presupune o relaţionare *evolutivă* complexă, ca alegorie a relaţiei între două sau mai multe personaje ale unui roman, de vreme ce putem considera simfonia şi romanul ca două forme esenţialmente romantice de inventare şi formulare a unor orizonturi deziderative imaginative, psiho-afective şi chiar mergând până la inventarea unui anumit tip de public, „coagularea" indivizilor umani în comunităţi de receptori sau chiar de configurare a unei anumite

[1] Gavin Thomas Dixon, *Polystylism as dialogue: A bakhtinian interpretation of Schnittke's symphonies 3, 4, and his concerto grosso no.4/Symphony no.5*", Goldsmiths College, PhD, 2007, p. 37: „*Organicism is a key part of symphonism. Asaf'ev's conception of an organic basis to artistic formulation was significantly influenced by the writings of Henri Bergson (1859-1941) who was a major influence on the Neo-Kantian cultural climate of pre-revolution Petrograd where Asaf'ev had studied. Bergson's primary organic metaphor is not growth or unity, but rather* élan vital*, a living essence that ensures that art is neither arbitrary nor mechanistic. This too, is the primary organic impression of being motivated by a sense of inner life.*"

https://biblioteca-digitala.ro

concepţii asupra fiinţei umane în general[1]. Dialogismul tematic al unei concepţii simfonice se manifestă în cel puţin două momente-cheie, care asigură evoluţia expansivă a întregului discurs: (1) contrastul tonal-expresiv T-D între blocurile tematice principal şi secund, precum şi (2) contrastul relaţiei tonale-expresive între blocurile tematice în secţiunea Expoziţie şi Repriză, deoarece evoluţia de la prima secţiune la ultima este orientată înspre relevarea identităţii („înrudirii" intonaţionale) între temele „încleştate" şi, ulterior, „împăcate".

Aceşti trei parametri – *intonaţia* ca sursă a întregului discurs, *simfonismul* ca elan vital în sens procesual, care străbate (prin) întreaga lucrare (sugestiv fiind germanul *durch*, englezescul *through* sau rusescul *skvozi*) şi *dialogismul* ca principiu conflictual-generativ, definesc natura mutaţiei şi diferenţa specifică între gândirea de tip retoric şi gândirea de tip organic.

O limită superioară a gândirii de acest tip, precum şi o formă împinsă spre o evidentă hiperbolizare conceptuală o identificăm în imaginea ideii *Gesamtkunstwerk* – a operei de

[1] În opinia muzicologului rus Mihail Aranovski, simfonia ca gen reprezintă o formă specifică a concepţiei asupra Omului (sau Fiinţei) şi este încadrată în imaginea unei evoluţii istorice pe care aceasta o suportă, trecând prin etapele succesive dominate de genurile Misei, Oratoriului sau Operei şi cu un ipotetic punct final între limitele concepţiei de Simfonie. Extrapolând spre viitor caracterele Misei ca gen purtător al concepţiei teocentrice asupra Omului, Aranovski emite o ipoteză asupra unui gen corespunzător ca imagine şi funcţii, însă într-un context diferit, al concepţiei antropocentrice ca şi *dominantă culturală*: „Un asemenea gen trebuia să corespundă unui şir de condiţii: 1) să deţină posibilităţi potenţiale de a crea o «nouă sobornicitate», altfel spus să fie capabil ca, în virtutea condiţiilor lui de interpretare, să se adreseze unui auditor numeros; 2) de aici decurge şi condiţia ca acest gen să se bazeze pe o formă şi un ansamblu interpretativ mari, deci să aibă posibilitatea, în primul rând, a unei înrâuriri durabile, şi în al doilea rând, o înrâurire acustică asupra auditorului; 3) un asemenea gen trebuie să deţină o formă canonizată pentru a putea determina un anumit orizont al aşteptării din partea auditorului; 4) canonizarea formei trebuie, de fapt, să reprezinte expresia formală a funcţiilor semantice atribuite fiecăreia din părţile formei; 5) funcţiile semantice ale părţilor trebuie să corespundă [să conţină şi să exprime – n.o.G.] unei anumite concepţii asupra Omului." (Mihail Aranovski, *Căutările simfonice,* Leningrad, Editura Sovetskii Kompozitor, 1979, p. 16.)

https://biblioteca-digitala.ro

artă totale, aparţinându-i lui Richard Wagner (1813-1883), un alt compozitor de pe lista canonică, după Bach şi Beethoven.

Fuziunea simfonicului şi operisticului în concepţia dramei muzicale ca totalitate sincretică a tuturor elementelor constitutive (incluzând şi baletul, în versiunea parizianã – în patru acte – a operei *Tannhäser*) a determinat, pentru început şi în virtutea unui astfel de „metisaj", extinderea ideii organice de la *o* singură entitate generatoare (motivul-rachetă sau motivul destinului) în accepţiunea beethovenianã la *un ansamblu* de motive şi fraze muzicale repetabile şi înzestrate cu un conţinut invariabil. Ideea lui Wagner venea oarecum dintr-o direcţie opusă atitudinii lui Beethoven. Aparţinând ultimei generaţii de compozitori romantici, Wagner evoluează ca şi compozitor într-o atmosferă muzicală definibilă drept una organică, şi în care figura lui Beethoven guverna în calitatea ei de arhetip şi, implicit, de fetiş (cât de mult poate să spună în acest sens doar un titlu precum *Pelerinajul la Beethoven*) al artistului-geniu ca erou cultural de anvergură titanică şi chiar mitologică, datorită valorii şi importanţei pe care o avea muzica lui pentru întreg secolul al XIX-lea. Pentru Wagner, ideea creşterii dintr-o celulă generativă a unei simfonii reprezintă un dat pe care el îl ia ca atare, în calitatea lui de „alfabet", însă el merge mai departe, deoarece atât concepţia simfonismului, cât şi concepţia operistică sunt văzute de către el doar ca soluţii *parţiale* (simfonismul lui Brahms sau operistica lui Verdi), drept constituente *autonomizate*, deci *divizate*, ale unei concepţii mai extinse, care într-un mod organic le-ar sintetiza pe amândouă într-un întreg coerent, însă unul amplificat, idee pe care Wagner o realizează în concepţia operei ideale ca fuziune totală între cele două componente – simfonia şi opera.

Fiind astfel formulată problema unei concepţii mai ample în sens estetic, acest fapt a determinat într-un mod implicit şi o dimensiune fizică mai extinsă în sens procesual-temporal a unei lucrări concrete. Devenea evidentă şi diferenţa între vechea *dramma per musica* barocă şi clasică şi *drama muzicală* romantică, relaţie cuantificabilă prin comparaţia între sonatele lui Domenico Scarlatti şi Sonata nr. 29, „*Hammerklavier*" de Ludwig van Beethoven. Iar o asemenea

https://biblioteca-digitala.ro

originalitate şi densitate ideatică şi estetică avea nevoie de un suport structural de o cu totul altă consistenţă. Sinteza elementelor simfonic-operistice a fost realizată prin *sistemul de leitmotive* – o proiecţie amplificată a concepţiei organice, doar că de această dată lucrarea nu creştea dintr-o singură entitate generativă, ci dintr-un întreg ansamblu de asemenea entităţi. Fie că este vorba despre funcţia de *Grundthema* (idea de bază), fie despre *Hauptmotiv* (motivul principal), Wagner alege titulatura de *Leitmotiv* (motivul-ghid sau conducător) drept singurul termen eficient în orientarea prin hiperdensitatea structurală şi de scriitură a operelor lui.

Însă, pe lângă funcţia *tematică-organică* pe care o deţin leitmotivele, ca „reziduuri" ale ideii de elaborare simfonică, este implicită şi funcţia de *figuri simbolice* a acestor entităţi frazice (care desemnează persoane, obiecte, locuri, stări sau fenomene) – altfel spus, de *figuri* înzestrate cu funcţii *retorice*, ca „reziduuri" ale concepţiei operistice.

În acest punct al evoluţiei Romantismului, figura lui Richard Wagner reprezintă un al doilea moment de sinteză, într-o opoziţie evidentă cu caracterul inovativ-progresiv al creaţiei lui Ludwig van Beethoven, însă cu o orientare regresivă, determinată de continuitatea deloc surprinzătoare ca asemănare cu figura lui Johann Sebastian Bach. Ambii compozitori, Wagner şi Bach, realizează sinteze ale stilurilor anterioare, fiecare în termenii epocii lui, şi amândoi recurg la retoric – Bach într-un mod implicit mentalităţii baroce, însă Wagner procedând într-un mod explicit, dată fiind această „sensibilitate" faţă de retoric a componentei operistice a dramei muzicale. Asocierea cu Bach ar putea fi explicitată atât prin *pan-germanismul* ca structură de fond a personalităţii şi gândirii lui Wagner, cât şi prin temele religios-mitologice abordate în operele lui. Aici putem vorbi atât despre un imaginar *legendar* (*Tristan şi Isolda*, *Lohengrin* sau *Olandezul zburător*), unul *mitologic* (tetralogia *Inelul Nibelungilor*), un subiect cu tentă *realistă* (*Maeştrii cântăreţi din Nürenberg* – imaginea *meistersang*-ului german) sau o „inserţie" a imaginarului creştin (*Tannhäser* sau *Parsifal* – implicarea genului de *coral protestant*).

https://biblioteca-digitala.ro

O componentă semnificativă a contextului în care trăieşte şi crează Wagner, şi care într-un mod indirect determină nevoia unei *sinteze*, este reprezentată de fenomenul de *defoliere* stilistică, generalizat la scara întregului Romantism, ca extrapolare a acestui proces detectabil încă la nivelul celor trei stări *defoliate* ale stilului lui Beethoven. „ca stil de epocă, romantismul deţine o trăsătură care într-un anumit sens determină particularitatea imaginii generale a activităţilor muzicale aparţinând timpului nostru. Este vorba despre amplificarea stratificării sistemului stilistic unitar de epocă într-un şir de sub-sisteme stilistice, care afişează deseori un contrast evident. Acest fapt este datorat unei tendinţe generale de creştere în importanţă şi consistenţă a creaţiei individuale, dar şi naţionale, proces cu provenienţă din epoca Renaşterii, amplificându-se progresiv în Baroc şi Clasicism şi continuând în Romantism."[1] Cu alte cuvinte, această *defoliere stilistică* semnifică nu altceva decât relevarea tot mai pronunţată a stârii *pluricanonice* în sensul în care putem vorbi despre cele trei canoane ale genului de operă – canonul italian, canonul francez şi canonul german, precum şi despre cel puţin două canoane ale muzicii simfonice – cel german şi cel francez.

Figura lui Wagner reprezintă şi o limită superioară a stilului romantic, similar lui Bach, a cărui moarte marchează sfârşitul Barocului, chiar dacă Händel va mai trăi încă nouă ani. Ca şi în cazul lui Bach, după moartea lui Wagner, în 1883, poate fi constatat începutul unui proces de *dispersie* a romantismului, perioadă în care unitatea stilistică dominantă până la acea dată sub egida titulaturii de Romantism muzical european se *divide* în mai multe direcţii: (1) continuatorii romantismului (încă romanticul Anton Bruckner, postromanticii Richard Strauss, Gustav Mahler, tânârul Arnold Schönberg), precum şi nostalgici neo-clasici (Johannes Brahms, Max Reger, César Franck, pe linia muzicii instrumentale), (2) contestatarii *verişti* (Ruggiero Leoncavallo, Pietro Mascagni, Umberto Giordano, Francesco Cilea şi Giaccomo Puccini, pe linia muzicii de operă) şi (3) contestarea romantismului pe linia ideologiei

[1] Mihail Mihailov, *Stilul în muzică*, Leningrad, Editura Muzîka, 1981, p. 224.

https://biblioteca-digitala.ro

impresioniste (Claude Debussy, cu o concepţie proprie asupra muzicii instrumentale-simfonice şi de operă); (4) continuitatea poate fi constatată, însă, în contextul şcolii ruse, după *romantismul tributar* al lui Piotr Ilici Ceaikovski impunându-se reprezentanţii *postromantismului rus*, Alexandr Nikolaievici Scriabin, Serghei Vasilievici Rahmaninov sau Alexandr Konstantinovici Glazunov, şi (5) urmând tradiţia *fantastică* din creaţia lui Rimski-Korsakov – în cadrul celor trei balete ale lui Igor Stravinski (elev al lui Rimski-Korsakov) se observă trecerea de la *Pasărea de foc* (1910) spre un *modernism* tot mai evident în următoarele două, „*Petruşka*" (1911) şi „*Primăvara sacră*" (1913).

3.3. Stilul-„catenă" ca semn al unei ontologii tehniciste

A treia formă evolutivă a tipologiei stilistice ca model de formulare, practicare şi asumare, o identificăm în imaginea evolutivă a creaţiei lui Arnold Schönberg (1784-1951) şi Igor Stravinski (1882-1971). Opţiunea pentru aceste două modele (considerate reprezentative sau privilegiate), în detrimentul altor imagini conceptuale este realizată pornind de la câteva considerente nelipsite, în opinia noastră, de o anumită importanţă care le impune ca modele *referenţiale* în noul context social-politic-artistic al începutului de secol XX.

(1) În cel mai general sens posibil, creaţia celor doi compozitori porneşte de la un context definibil ca intersecţie a mai multor tendinţe de *reformulare* a dominantelor valorice (naşterea psihanalizei freudiene, reconsiderarea legităţilor fizicii prin teoria relativităţii einsteiniene, intuitivismul bergsonian în filosofie, hegemonia marxismului în reformularea imaginii interacţiunii sociale, teoria evoluţionistă darwiniană sau naşterea geopoliticii ca imagine asupra interacţiunii, formulării şi distribuirii de autoritate şi putere la nivel mondial). Juxtapunerea celor două secole – al XIX-lea şi al XX-lea – se articulează ca una extrem de violentă şi evoluează sub imperiul ideii de *ruptură* de vechea ordine a lumii sau, altfel spus, prin revoluţionarea radicală a tempo-ului existenţei şi conştiinţei colective.

https://biblioteca-digitala.ro

(a) *Industrializarea* accelerată a statelor occidentale determină un dinamism corespunzător al interacţiunii sociale, ceea ce, la rându-i, cauzează o rată tot mai avansată a transformării şi mutaţiilor tot mai frecvente. Iar acestea din urmă se precipită în imaginea unei succesiuni de rupturi, „fracturând" continuitatea firească a lucrurilor.

(b) În ideea *rupturii* se articulează şi dialectica între *revoluţiile* şi *războaiele* secolului al XX-lea, aceasta putând fi interpretată ca un exponent al mutaţiilor în plan economic, de stimulare, distribuire şi implementare a progresului şi a noii ordini sociale.

Cel puţin aceste două criterii determină transformarea perspectivei şi evoluţia de la ideea „localismului" înspre „mondialitate". Timpul romantic sau, într-un alt sens, timpul victorian nu mai este suficient pentru a asimila frecvenţa, intensitatea şi consistenţa transformărilor, lăsând loc timpului şi, implicit, mentalităţii şi identităţii de tip *modernist* şi de o cu totul altă deschidere către spaţiul *mondialităţii*. Analogiile aferente acestei noi specii temporale sunt *tehnicismul* (cu fetişizarea implicită a puterii, vitezei, eficientizării, mecanicismului şi progresului etc.) în opoziţie cu *organicismul*, a *masei* în opoziţie cu *individul*, a *inconştientului* (ca absenţă a raţiunii) în opoziţie cu *raţionalitatea* şi *spiritualitatea*. Ideea dominantă este organizată în jurul imaginii de *ruptură* de o ordine prestabilită sau tradiţională, ruperea însăşi devenind o stare permanentizată, substituind curgerea continuă şi coerentă a existenţei. Chiar mai mult, este permanentizată însăşi ideea „lipsei de temeiuri", pe care o dezvoltă filosoful rus Lev Şestov.

(2) Un al doilea set de considerente se referă la tipul de funcţie pe care îl realizează aceşti doi compozitori, Schönberg şi Stravinski, în succesiunea dialectică a generaţiilor de compozitori şi, implicit, a perioadelor stilistice. Iar această dialectică o putem formula în termeni de *incitare-inhibare* a opţiunilor pentru extrapolarea *identităţii* sau a *alterităţii*, ceea ce ar putea fi traductibil în termeni de *deschidere-închidere* a unui ciclu cultural în sens stilistic.

Închiderea semnifică tendinţa de sinteză şi decelerare (inhibare) a proceselor de transformare, acest fapt determinând

https://biblioteca-digitala.ro

privilegierea omogenităţii şi stabilităţii, ceea ce ne trimite la tipologia de stil „monolitic". Ca model referenţial putem recurge la imaginea stilului „monolitic" bachian sau wagnerian, ambii compozitori realizând sinteze ale stilurilor anterioare şi încheind astfel un ciclu stilistic. Nefiind relevante transformările în planul interior al creaţiei, indiciul diferenţelor implicite vieţii şi activităţii îl reprezintă criteriul geografic al deplasărilor. În cazul lui Bach este vorba despre asocierea etapelor vieţii şi activităţii cu deplasările între oraşele Eisenach (în care s-a născut), Lüneburg, Weimar, Köthen şi Leipzig, iar în cazul lui Wagner este relevantă perioada „pelerinajului" – reperele principale fiind Riga, Dresda, Zürich şi Weimar.

Deschiderea indică, într-un prim moment, tendinţa de *I*est caz, accentul cade pe imaginea evoluţiei interioare, ca răspuns la întrebările *ce* este reformulat şi, mai ales, *cum* este reformulat. Evoluţia stilului lui Beethoven reprezintă un model referenţial în acest sens, deoarece, înainte de a vorbi despre procesul de evoluţie stratificată în trei etape a întregului Romantism muzical (în limitele arealului austro-german), putem considera însăşi imaginea evoluţiei stilului „antropomorfic" beethovenian – „defoliat" în trei „stiluri" sau „vârste" – drept prototip evolutiv pentru întreaga perioadă romantică.

Acest model al deschiderii unui nou ciclu stilistic, cu *re-canonizarea* implicită, îl urmează şi creaţia lui Arnold Schönberg, în balanţă fiind puse ambele criterii de evaluare – (a) cel implicit, stilistic, al evoluţiei şi diferenţierii interioare a creaţiei şi (b) cel explicit, geografic, al deplasărilor, viaţa şi creaţia lui fiind divizate în două mari perioade – europeană şi americană (ca şi în cazul lui Serghei Rahmaninov sau Igor Stravinski), limita separatoare fiind anul 1933.

În celebra lucrare intitulată *Philosophie der neuen Musik* (1949), Theodor W. Adorno îi prezintă pe Schönberg şi Stravinski în calitatea lor pur „tehnică", funcţională, ca participanţi „antagonişti" la dialectica relaţiei între tendinţa *progresistă* (Schönberg) şi tendinţa *conservativă* (Stravinski). Această optică ne interesează mai puţin aici, de interes primordial fiind pentru noi modul în care este formulată definiţia şi imaginea stilului însuşi, aflat în continuitate sau opoziţie cu

https://biblioteca-digitala.ro

accepţiunile şi concepţiile perioadelor stilistice anterioare. Ca *referent* aici ne servesc „schema" şi „conţinuturile" stilului beethovenian, în imaginea lui „defoliată", însă păstrându-şi integritatea prin apartenenţa la imaginea personalităţii compozitorului. Altfel spus, spre deosebire de „monolitismul" stilului bachian, cele trei „stiluri" beethoveniene se prezintă ca trei forme „variate" ale aceleiaşi „teme" identitare.

Optica de substanţă *modernistă* asupra concepţiei stilistice comportă o sumă de diferenţe notabile, reformulând stilurile anterioare ca fiind integre şi stabile, liniare, deci, ca fidele unei singure idei pe durata întregii lor evoluţii, şi „temperate" ca *tempo* evolutiv şi frecvenţă a unor transformări vizibile. În această lumină, stilul bachian este definibil ca „monolit" şi „static", iar stilul beethovenian ca puţin sau uşor „variabil" într-un spaţiu conceptual foarte restrâns, ca potenţial transformaţional. Într-un sens mai general, stilurile individuale, ca formulare practicabilă până la sfârşitul secolului al XIX-lea inclusiv, se raportează între ele ca tipologii distincte, separate prin însăşi evidenţa apartenenţei lor la o definiţie estetică şi compoziţională integră şi constantă pe întreaga durată a vieţii unui compozitor dat. Tipologiile tehnico-estetice – monodic, polifon, omofon, modal, tonal, atonal, cu corelativele („etichetele") implicite de Ev Mediu, Renaştere, Baroc, Clasicism şi Romantism – „ambalează" sau, altfel spus, fixează şi, în acelaşi timp, marchează limitele de semnificare ale unui „bloc" temporal, în calitatea lor de indicii cronologice, neputând fi amestecate între ele tocmai în virtutea acestei *fixaţii* într-o anumită perioadă istorică, ale cărei semne distinctive se prezintă a fi. Distanţa temporală între tipologii, omogenitatea constituirii interioare, stabilitatea ca rezistenţă la schimbare şi liniaritatea evoluţiei identicului sunt, astfel, criteriile fundamentale în constituirea unei structuri stilistice. Această imagine rezistă, însă, doar până la limita despărţitoare a începutului de secol XX.

Existenţa şi activitatea de creaţie ale lui Schönberg şi Stravinski propun şi, până la urmă, impun un model stilistic radical diferit de concepţiile anterioare:

https://biblioteca-digitala.ro

Stilul ambilor compozitori reprezintă *constituiri* sau *ansambluri* stilistice compuse din mai multe „compartimente" reprezentative distincte, aliniate în ideea de *catenă* tipologic-temporală.

În cazul lui Arnold Schönberg este vorba despre succesiunea a cinci perioade stilistice (similar etapelor / „vârstelor" beethoveniene), fiecare intitulată în conformitate cu tipologia tehnicii de organizare sonoră sau a tehnicii de scriitură: (a) perioada incipientă (post-romantică), (b) perioada atonală, (c) perioada dodecafonică, (d) perioada serială şi (e) ultima perioadă, de revenire la principiul organizării tonale. Reprezentative sunt, în esenţă, cele trei perioade mediene, în care compozitorul îşi formulează şi îşi implementează principiile „revoluţiei atonale".

Activitatea componistică a lui Igor Stravinski este subdivizibilă în trei perioade, fiecare purtând ca titulatură (a) fie referirea la apartenenţa etnică a imagisticii şi expresiei (cele trei balete ale perioadei ruse), fie, precum în cazul lui Schönberg, denumirile legate de (b) aspectul estetic asumat – neo-clasicismul perioadei a doua –, sau (c) aspectul tehnicii adoptate – atonalismul ultimei perioade de creatie.

O primă evaluare îl înfăţişează pe Schönberg în imaginea *omogenităţii* conceptuale şi *coerenţei* în fidelitatea lui faţă de principiile propiei revoluţii – atonală, dodecafonică şi serială –, iar pe Stravinski în imaginea *eterogenităţii* funciare sau, altfel spus, a *eclectismului* asumat ca indiciu al evoluţiei lui muzicale.

Deja de la acest nivel devine vizibilă *îngustarea* treptată şi orientarea înspre semnificaţii cu aplicabilitate directă şi tot mai precisă a termenilor periodizanţi, dar şi separarea acestora de termenii propriu-zis stilistici:

(1) un prim grup conţine termeni care îmbină ambele funcţii – de indicatori cronologici-istorici, precum şi, cu un sens mai slab, de indicatori stilistici: termeni periodizanţi care fac referire la etapele istorice şi indică „blocuri" temporale extinse – Antichitate, Ev Mediu, Renaştere, Modernitate (modernism) sau Postmodernitate (postmodernism);

https://biblioteca-digitala.ro

(2) în al doilea grup intră termeni periodizanţi cu referire la conţinutul stilistic al perioadelor istorice – Baroc, Preclasicism, Clasicism, Romantism, Postromantism, Impresionism şi Expresionism;

(3) al treilea grup conţine termeni cu referire mai degrabă la aspectul componistic-tehnic, procedural intra-stilistic: atonal, dodecafonic, serial, neo-modal, neo-tonal, stocastic, minimalist, aleatoric etc.

Astfel, dacă muzica lui Johann Sebastian Bach este definibilă univoc drept muzică barocă (a Barocului), muzica lui Ludwig van Beethoven se identifică drept muzică clasică (a Clasicismului vienez), muzica lui Richard Wagner drept muzică romantică (a Romantismului târziu), creaţia lui Arnold Schönberg ar fi definibilă stilistic prin intermediul unei *secvenţe* terminologice, fiecare termen cauzând o focalizare tot mai accentuată pe particularitatea fenomenului indicat: (a) muzică lui este definibilă ca aparţinând ultimei modernităţi – o primă etapă a *modernismului* secolului XX (perioada antebelică), deci deţinând calitatea de a fi *modernistă*, (b) ea fiind încadrabilă, în interiorul acestui din urmă termen, în curentul *expresionist*, întrucât e vizibilă orientarea termenului înspre semnificaţia estetică-stilistică, (c) iar în interiorul expresionismului creaţia lui se va subdivide, la rândul ei, în termeni cu funcţie de corelativi *tehnici*, câte unul pentru fiecare perioadă definibilă ca atare: *post-romantică*, *atonală*, *dodecafonică*, *serială*, *tonală*. Însă fiecare din cele cinci tipologii de termeni îşi poate asuma şi funcţia stilistică: stil modernist, stil expresionist sau stilul muzicii atonale, dodecafonică, serială etc. Lucrurile tind către un *retorism eterogen*, unul similar cu starea de lucruri în Baroc, unde era vorba despre stil înalt, stil afectat, stil narativ sau expresiv etc.

Mai puţin stratificat se prezintă cazul creaţiei lui Igor Stravinski: (a) el este un compozitor modernist (aparţinând modernismului muzical), (b) în interiorul modernismului perioadele creaţiei lui se succed adoptând termeni *eterogeni* (spre deosebire de contextul creaţiei lui Schönberg, unde lucrurile se prezintă coerent): o primă perioadă definibilă printr-

https://biblioteca-digitala.ro

un corelativ *geografic* – perioada rusă, a doua, printr-un corelativ *estetic-stilistic* – perioada neoclasică, şi o a treia, printr-un corelativ pur *tehnic* – perioada atonală. Este evidentă şi aici o focalizare tot mai mare, în „trepte" succesive, pe termeni cu semnificaţie tot mai restrânsă şi mai concretă.

În situaţia ambilor compozitori, nu mai poate fi vorba de o singură tipologie stilistică, menţinută cu fidelitate şi asumare pe întreaga durată a biografiei creative. Ceea ce era considerat drept *stil* în epoca clasicismului suportă o mutaţie considerabilă de la identificarea *stilului individual* cu *stilul de epocă* la *stilul individual* drept constituentă a epocii şi ca un potenţial „receptacul" al mai multor tipologii stilistice concatenate.

Spre exemplu, ceea ce la Beethoven corespunde câte unei „vârste" în limitele unui singur program estetic unitar – idealul clasicismului –, la Stravinski suportă o mutaţie atât de puternică, încât acestor imagini ale fiecărei „vârste" stilistice beethoveniene ca etapă constitutivă a creaţiei, le corespunde la Stravinski câte un program estetic-stilistic, fiecare cu un propriu set de idealuri.

Cu alte cuvinte, dacă în cazul lui Bach durata şi, implicit (pentru perioada Barocului), durabilitatea stilului corespundea cu durata vieţii compozitorului (adică un stil pe viaţă), în situaţia lui Schönberg şi Stravinski, iar numele lor reprezintă corelativul existenţei lor fizice, devine posibilă articularea mai *multor* concepţii stilistice concatenate şi *eterogene* ca şi conţinut.

De abia la acest nivel al evoluţiei istorice a conceptului şi tipologiilor de stil devin vizibile efectele *comprimării*, determinată de o anumită presiune sau, stilistic vorbind, de un set de constrângeri (factorii exteriori ai existenţei sociale şi mutaţiile implicite în planul imaginarului colectiv), constatabile doar prin alăturarea cât mai multor forme „punctuale", reprezentative în plan istoric, ale gândirii stilistice. Nevoia implicării perspectivei temporale în relevarea mutaţiilor în plan stilistic, precum şi în edificarea şi funcţionarea canonului, reprezintă un argument suplimentar al importanţei şi utilităţii pe care o reprezintă tratarea sincronă a ambelor problematici, deoarece numai un asemenea tip de abordare relevă

https://biblioteca-digitala.ro

concomitenţa mutaţiilor în planul fiecărei concepţii luată separat.

Devine vizibil faptul că se impun, drept *canonici*, compozitorii care, prin natura metodei componistice, a programului ideologic-estetic asumat şi a efectelor de înrâurire pe care le-au produs, se situează fie la *începutul* (funcţia de deschidere), fie la *sfârşitul* (funcţia de sinteză) unui ciclu cultural sau, într-o altă optică, determină *deschiderea* sau *închiderea* acestuia[1].

A doua ipoteză oferă un spor de plauzibilitate, deoarece semnificaţia *canonicităţii* unui stil se referă într-un mod direct la *puterea determinantă* a unei personalităţi de a înrâuri direcţia evoluţiei ulterioare şi de a legitima alegerile făcute în calitatea lor de modele referenţiale, chiar în virtutea faptului că aceste alegeri asigură un potenţial conceptual explorabil pe durata mai multor generaţii de compozitori, iar acest fapt conferă întregii evoluţii creative stabilitate, coerenţă şi integritate ca proces

[1] Durata existenţei biologice reprezintă şi el un criteriu relevant şi se referă la o mărime relativ precisă, chiar dacă variabilitatea oscilează între limite uneori destul de îndepărtate – 31 de ani de viaţă ai lui Franz Schubert, 35 ai lui Wolfgang Amadeus Mozart, 39 ai lui Frederic Chopin şi 82 de ani ai lui György Ligeti, 84 ai lui Olivier Messiaen, 87 de ani ai lui Pierre Boulez (în viaţă), 88 ai lui Giuseppe Verdi sau 89 de ani ai lui Igor Stravinski. Chiar dacă am putea interpreta durata vieţii ca potenţial temporal utilizat pentru realizarea unui număr cât mai consistent de lucrări, argumentul este irelevant, dată fiind existenţa unui decalaj grăitor între 31 de lucrări (cu număr de ópus) ale lui Anton Webern şi 1128 poziţii (lucrări) în catalogul BWV (Bach-Werke-Verzeichnis – creaţia lui Bach, fără a include poziţiile din Appendix) sau cele peste 621 de poziţii din catalogul lui Köchel (Köchel Verzeichnis – creaţia lui Mozart). Webern este împuşcat la vârsta de 62 de ani, Bach trăieşte 65 de ani, iar Mozart moare la vârsta de 35 de ani. Putem deduce de aici că în cazul fiecărui compozitor, ca exponent a propriei „personalităţi" stilistice, condiţiile „canonizării" impun o analiză amănunţită a factorilor particulari prin a căror convergenţă lucrările acestuia devin reprezentative în sens valoric. Canonizarea lui Webern imediat după moartea lui de către reprezentanţii ultimei avangarde (Boulez, Stockhausen), recanonizarea lui Mahler în a doua jumătate a anilor '60 (deja în termenii postmodernismului emergent) sau canonizarea lui Schönberg în absenţa aproape totală a unei tradiţii interpretative canonizate sunt exemple relevante în acest sens.

https://biblioteca-digitala.ro

temporal. Modelul valoric al creaţiei beethoveniene este un semn pentru această primă tipologie – una a *deschiderii* şi *iniţierii* – la care aderă şi modelui lui Schönberg: Joseph Haydn (1732-1809), ca iniţiator al reformulării *regulilor* retorice ale Barocului muzical, şi Franz Schubert (1793-1828), ca unul dintre primii compozitori iniţiatori ai romantismului muzical.

A doua tipologie, a *închiderii* unui ciclu stilistic (modelul bachian şi wagnerian) prezintă o altă faţetă a puterii determinante, aceea de a deveni reprezentativă pentru toată evoluţia premergătoare, concentrând într-o sinteză structurală-estetică de ordin superior totalitatea elementelor relevante în definirea unui stil, dar şi a unei epoci stilistice în general. Sfârşitul unui ciclu stilistic poate să semnifice, în egală măsură, încheierea care presupune, totuşi, un potenţial de continuitate, dar şi închiderea ca epuizare a acestuia. Spre exemplu, în cazul lui Bach este vorba despre o sinteză cu caracter de epuizare a potenţialului de continuare, fără soluţii pentru viitor, aşa cum este şi în cazul lui Dmitri Şostakovici sau Béla Bartók. Beethoven realizează, însă, ambele funcţii: (1) de *încheiere-închidere* a Clasicismului muzical, însă chiar această procedură semnifică, într-un mod simultan, (2) *iniţierea-deschiderea* unui următor ciclu, Schönberg configurând un model asemănător prin reformularea potenţialului postromantic în termenii procedurii atonale, cu un ecou tardiv la Iannis Xenakis, prin reformularea modelului pan-serial în termenii metodei stocastice. Dacă Bach „închide” sau finalizează într-un mod sintetic epoca Barocului muzical, iar Wagner sintetizează şi el, împingând abuziv sistemul tonal spre limitele lui de rezistenţă, atunci Pierre Boulez reia ideea *sintezei* bachiene şi a *abuzului* wagnerian, pentru a împinge la consecinţele lui ultime însuşi sistemul serial, prin concepţia *serialismului total* – pan-serialismul, întreaga lui creaţie prezentând un caz tipic al unui model de *închidere* de ciclu stilistic. Prin supralicitare ideologică-estetică şi prin intenţia evidentă de auto-canonizare clasicizantă, pan-serialismul îşi atinge limitele

La această imagine deopotrivă organică şi antropomorfică a succesiunii celor două etape de iniţiere şi încheiere a unui ciclu stilistic, putem adăuga şi etapa mediană,

https://biblioteca-digitala.ro

relativ staţionară şi stabilă, în absenţa funcţiilor de închidere sau deschidere a ciclului stilistic de care aparţin. Compozitori ca Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856) sau Frédéric Chopin (1810-1849) sunt reprezentativi pentru forma istorică de stil intermediar, situaţie care în cazul Romantismului muzical chiar corespunde etapei a doua, de mijloc, a acestui ciclu stilistic.

Însă concomitent cu aceste funcţii „arhetipale" ale articulării fenomenului stilistic (intrare-staţionare-ieşire), la un nivel superior al constituirii acestuia, funcţionează un alt ansamblu de legităţi al căror specific este determinat de înrâurirea „corozivă" a timpului cronologic consumat. Este vorba aici despre consecinţele unei ontologii particulare a structurii stilistice, care presupun o „uzură" temporală şi, implicit, morală, a acesteia din urmă. Această „uzură" sau „erodare" a rezistenţei stilului este cu atât mai mare cu cât mai extinsă este perioada temporală parcursă, deşi, de fapt, este vorba mai degrabă despre uzura termenilor elaboraţi pentru a descrie *ce este* şi *ce poate* stilul ca imagine şi discurs.

Bineînţeles, poate fi vorba şi despre etape succesive de re-inventare ale unor definiţii stilistice tot mai eficiente, mai încăpătoare şi mai permeabile la o multitudine tot mai mare de tipologii antrenate într-un continuu proces de diversificare. În acest sens, o „etichetă" stilistică diferită marchează cu toată claritatea un „teritoriu" istoric diferit în interiorul căruia relaţiile între fenomene se articulează într-o ordine evident diferită de „teritoriile" aflate sub dominaţia altor „etichete". Fiecare context istoric poate fi tratat în termenii specifici pe care îi presupune drept configuraţie particulară, care reclamă un ansamblu de termeni, categorii şi definiţii funcţionale în această arie temporală strict determinată. Aceasta este ideea cercetătoarei americane Marcia Citron atunci când ea notează: „Succesiunea lineară nu trebuie să ocupe o astfel de poziţie centrală în studiul istoriei. Ea scoate în evidenţă continuitatea directă, cauzalitatea şi evoluţia, care sugerează o moştenire comună şi o linie

https://biblioteca-digitala.ro

continuă a descendenţei. […] Pe scurt, istoria este studiul trecutului, însă nu neapărat a unui trecut liniar."[1]

Însă o asemenea imagine ar anula posibilitatea stabilirii unor linii de continuitate, interzicând, practic, verosimilitatea realizării unor comparaţii fecunde, în situaţia în care nu ar exista „săgeata" unei temporalităţi comune pentru toate varietăţile „speciilor" stilistice, spre exemplu, de la *Ars Antiqua* a lui Léonin şi Pérotin şi până la ultimele experimente meta-stilistice ale lui John Zorn, sau situând punctul „zero" mai aproape, în perioada Iluminismului, şi începând „numărătoarea" în limitele câmpului în care definiţia stilistică deja ne este familiară – de la Beethoven (fără a-l uita, însă, pe Bach) şi până la Alfred Schnittke. În ideea unei asemenea continuităţi funcţionează ideea lui Friedrich Blume atunci când el „a arătat în ce mod etichetele de «Clasic» şi «Romantic» elaborate pentru blocuri succesive de timp istoric, ascund şi denaturează importanţa permanentă a formei de sonată în secolul al XIX-lea. Pentru Blume, soluţia este o perioadă «Clasic-Romantică» mai largă şi care le combină pe ambele. Această îndepărtează delimitările care contracarează recunoaşterea unei omogenităţi stilistice – una îngropată cu uşurinţă în retorica despre inovaţie şi exces în secolul al XIX-lea."[2] Numitorul comun al formei de sonată permite astfel luarea în considerare a *fuziunii* între două „blocuri" temporale, ale căror departajări ar fi „dizolvate" în virtutea unei continuităţi evolutive susţinute pe întreaga desfăşurare a secolului al XIX-lea. Iar această ipoteză a lui Friedrich Blume nu reprezintă un caz izolat.

---

[1] Marcia Citron, *op. cit.*, p. 216: *„Linear succession need not occupy such a central position in the study of history. It emphasizes direct outgrowth, causality, and evolution, which suggest a common heritage and a continuous line od descent.* […] *In short, history is the study of the past and not necessarily of a linear past*."

[2] *Ibidem*, pp. 211-212: „*In music, for example, Friedrich Blume has shown how the labels 'Classic' and 'Romantic' for successive blocks of historical time conceal and distort the continued importance of sonata form in the nineteenth century. For Blume the solution is a larger 'Classic-Romantic' era that combines the two. This removes barriers that thwart recognition of an important stylistic commonality – one easily buried in the rhetoric about the innovation and excess of the nineteenth century*".

https://biblioteca-digitala.ro

Ideea *compresiei stilistice* nu pretinde relevarea liniilor de continuitate (chiar dacă într-un mod indirect le determină), a descendenţei sau a unei moşteniri comune şi nu presupune reducerea la un numitor comun ce ar privilegia anumite fenomene în detrimentul altora. De fapt, este vorba despre constatarea funcţionării unui fenomen de *diferenţiere* gradată a accepţiunilor care vizează fenomenul stilistic, acesta văzut nu atât ca definiţie standard, cât mai degrabă ca fenomen viu, flexibil, în calitatea lui de coeficient al mutaţiilor din planul gândirii muzicale şi al relaţiei vizând transformările din planul realităţii exterioare. Această atitudine în egală măsură confirmă şi contestă afirmaţia Marciei Citron, deoarece, pe de o parte, fiecare context stilistic este interpretat prin specificul prin care se legitimează, însă, pe de altă parte, tocmai prin această interpretare a alterităţilor relaţionate se relevă *filonul trans-stilistic* al unei continuităţi evidente. Astfel, vectorul compresiei („săgeata temporală") relevă apartenenţa alterităţilor stilistice la un numitor comun, însă unul transcendental fiecărui „caz" stilistic analizat într-un mod separat.

Spre exemplu, ideea acestui numitor comun – care organizează realitatea diferenţiată şi centrifugă într-o continuitate convergentă coerentă şi orientată într-un sens temporal univoc –, o putem exemplifica prin „coagularea" şcolilor naţionale în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Încercarea de a explica apariţia acestora ca expresie însoţitoare sau chiar de vârf a mişcărilor de emancipare naţională reprezintă doar un răspuns parţial şi insuficient, deoarece recurge, ca interpretare completă, la argumente explicite câmpului activităţilor muzicale. Un prim argument, implicit muzical, se referă la modelul de organizare a acestora şi ne orientează spre faptul că şcolile naţionale europene apar ca o „replică" etnică a filonului dominant în acea perioadă a tradiţiei componistice austro-germane, iar nu a tradiţiei italiene (implicată în tumultul *Risorgimento*) sau franceze (care trăia „febra" revoluţiilor post-iacobine). Cuvântul-cheie a acestei relaţii este *replica*. Şi atunci, referirea la argumentul mimetic ar putea reprezenta o explicaţie plauzibilă, mimetismul fiind cauzat prin fenomenul de iradiere din direcţia unei culturi mai mari, mai

https://biblioteca-digitala.ro

vechi şi, în virtutea acestui fapt, mai consistente şi mai puternice, înspre culturi de dimensiuni mai mici, mai puţin „rodate" în sens cronologic şi conceptual-stilistic. Astfel, devine explicabil etosul deloc norvegian sau rus al concertelor pentru pian scrise de Grieg, Ceaikovski sau Rachmaninov, modelul deloc finlandez (Sibelius), ceh (Dvořák) sau rus (Ceaikovski, Scriabin) a ciclului sonato-simfonic. Nedumireşte însă această *unanimitate* în alegerea modelului stilistic austro-ungar, într-o totală indiferenţă faţă de celelalte tradiţii istorice, şi recunoaşterea la fel de *unanimă* a acestuia în calitatea lui supremă de *referent canonic dominant* în ierarhia canoanelor muzicale europene.

Iată o altă interpretare a acestei situaţii, care include o explicaţie diferită atât a *mimetismului* şi *iradierii*, cât şi a sensului pe care îl deţine statutul *dominant* al culturii austro-germane. Accentul de prioritate va fi transferat de la termenul *mimetism* la termenul *iradiere*. Într-un mod pur ipotetic şi în limitele extinse ale unei maxime generalizări, putem prezuma că această *iradiere* a reprezentat, de fapt, o tentativă reuşită întreprinsă din direcţia culturii canonice austro-germane (şi în special din direcţia canonului romantic austro-german) de a se *replica* prin *amprentare* sau *impregnare* în „corpurile" culturilor mai mici, deci mai maleabile şi permeabile la o asemenea acţiune, în intenţia de a supravieţui – chiar şi în formele „calchiate" ale romantismelor etnice – ameninţării unui colaps iminent, datorat supra-acumulărilor conceptuale care s-au manifestat din plin în contextul romantismului târziu în interiorul spaţiului cultural austro-german. Astfel, eficienţa generativă a concepţiei muzicale romantice austro-germane inhibă tot mai mult energia lui evolutivă prin cantitatea tot mai mare a lucrărilor scrise, ele fiind tot mai încărcate conceptual (sistem tonal lărgit, hiper-cromatizarea, „stratificarea" excesivă a formei etc.), colapsul intervenind în termenii *dispersiei romantismului* în al optulea deceniu al secolului al XIX-lea.

Miza pe *replicare* prin intermediul culturilor mai tinere şi, respectiv, mai mici urmărea două obiective: unul implicit, vizat la modul direct – de a supravieţui şi datorită *re-potenţării* modelului romantic prin energia mai „proaspătă" a unei culturi

https://biblioteca-digitala.ro

mai tinere, dar şi prin entiziasmul şi admiraţia *fetişizantă* a acestora faţă de referentul dominator; obiectivul explicit, decurgând din primul, urmărea acţiunea de *energizare* şi *potenţare* a elanului ascensional al culturilor mici înspre autoritatea unui membru deplin al comunităţii muzicale europene, statut pe care canonul romantic austro-german îl promitea într-un mod cert.

Acest pericol al dispersiei (în termenii de pierdere a statutului de cultură-hegemon) îl reprezenta şi energia contestatară faţă de grandilocvenţa şi pretenţia transcendentală a muzicii şi, implicit, a culturii germane, venită din partea marilor culturi europene concurente. Însă la momentul apariţiei *verismului* italian şi *impresionismului* francez, ca forme de contestare explicită, procesul de replicare şi diseminare a modelului romantic-muzical austro-german deja fusese definitivat cu succes, astfel încât chiar dacă romantismul austro-german se prăbuşeşte ca stil de actualitate, semnele deloc reziduale ale acestuia, „plantate" în solul culturilor naţionale în plină ascensiune şi afirmare, supravieţuiesc până la mijlocul secolului XX (de exemplu: creaţia coerent romantică a lui Serghei Rahmaninov, care moare în 1944).

Într-o asemenea optică, devine vizibil faptul că ideea *abordării diferenţiate* şi, într-o anumită măsură izolate, determină în primul rând privilegierea *specificului*, eliminând celelalte posibilităţi de abordare ca fiind compromise printr-o generalitate irelevantă sau chiar deformantă, iar în al doilea rând, exclude cu desăvârşire posibilitatea unei abordări *sintetice*, una ce ar încadra *particularitatea* într-o imagine de ansamblu mai amplă. În egală măsură, focalizându-ne asupra detaliilor caracteristice, s-ar putea omite potenţialitatea unor posibilităţi fecunde de reformulare a trecutului în termenii prezentului.

3.4. Colajul de stiluri drept concepţie hiper-stilistică

Postmodernismul reprezintă o ultimă perioadă istorică în care mai pot fi recunoscute caracterele generice a ceea ce, prin convenţie, poate fi identificat şi legitimat drept concepţie stilistică. Sunt importante două observaţii:

https://biblioteca-digitala.ro

(1) doar situarea în postmodernitate şi asumarea opţiunilor acesteia pentru *fragmentarism* şi *relativizare*, ca semn al neîncrederii în adevărurile „monolite" cu caracter universal, permite înţelegerea şi evaluarea obiective a perioadelor istorice anterioare. Asumarea unei *alterităţi* radicale permite, prin opoziţie şi comparaţie, o conştientizare clară în virtutea detaşării şi, implicit, a distanţei temporale ce permite o mai bună „vizualizare" a unui specific relevant pentru stabilirea unei descrieri dezinteresate şi nepărtinitoare;

(2) fenomenul compresiei stilistice reprezintă doar una dintre numeroasele ipoteze utile în abordarea fenomenului stilistic dintr-un alt unghi. Această poziţionare descriptivă reprezintă, de fapt, o sumă de aserţiuni formulate în intenţia de a dobândi un *spor* de informaţii despre particularităţile „comportamentelor" istorice ale gândirii de tip stilistic. Altfel spus, „modelând" o situaţie inedită prin formularea parametrilor unei grile analitice pe care o „etichetăm" într-un mod „deviat" drept *compresie stilistică*, observăm că, într-un prim moment al analizei, aceasta determină implicarea unui context terminologic diferit de cel uzual. Plasând, însă, definiţia stilistică tradiţională într-un context „impropriu", în virtutea unei descrieri diferite de cele uzuale – *contextul unui proces de „comprimare"* – devin observabile o sumă de caractere „comportamentale" ale stilului, inaccesibile în limitele unui alt tip de descriere.

Întrebarea logică ar fi: *ce se comprimă*? Luând drept unitate-standard raportul între durata vieţii unui compozitor şi un singur stil ca tipologie care i-ar corespunde într-o viziune tradiţională, observăm că, pe parcursul deplasării progresive de la o perioadă istorică la alta, numărul tipologiilor stilistice abordate pe parcursul unei singure vieţi (indiferent de durata acesteia) creşte într-un mov vizibil. Astfel, progresia cronologică semnifică şi creşterea numărului de stiluri practicabile timp de o viaţă. Acest fapt relevă şi o altă semnificaţie a definiţiei lui Buffon – „*Stilul este omul*" –, cuvântul *Stilul* dobândind o semnificaţie cumulativă, reformulabilă de la singularul afirmativ la pluralul dubitativ, cu condiţia că ne referim la datul existenţei fizice a unui *om*. Răspunsul la această primă întrebare poate fi unul singur: este comprimat însuşi timpul acordat elaborării şi

https://biblioteca-digitala.ro

manifestării complete al unui stil. Durata vieţii compozitorului nu mai reprezintă corelativul extinderii temporale a unui stil. Prin *compresia* acestui „timp stilistic", existenţa artistului creator devine mai „încăpătoare" şi poate „adăposti" mai multe tipologii de stiluri personale.

O a doua întrebare este: ***cum poate fi comprimată o structură stilistică***? Această întrebare determină o multiplicare a interogaţiilor: (a) ce transformări suportă definiţia tradiţională a stilului în procesul de *comprimare* şi în ce termeni pot fi formulate transformările graduale pe care stilul le suportă prin procedeul *compresiei*?; (b) care au fost condiţiile determinante ale unui context în care structura stilistică *a putut* fi comprimată?; (c) ce schimbări suportă definiţia tradiţională a stilului, în nişte condiţii pe care aceasta nu le-a presupus şi, implicit, nu le-a determinat?; (d) care ar fi modul particular şi specific de abordare şi utilizare a acestor stiluri tot mai *comprimate* de către compozitorii care le-au apelat, sau, altfel spus, cum poate fi definită relaţia între intuiţia creativă a compozitorului şi alegerea unei anumite structuri stilistice dintr-o multitudine tot mai diversificată, drept consecinţă a unei *presiuni* sau *compresii* tot mai mari?; şi în final: (e) *cine* sau *ce* exercită presiunea şi *cine* sau *ce* generează o energie tot mai mare a acesteia în procesul deplasării cronologice progresive? Un răspuns (cumulativ şi, până la urmă, ipotetic) la ultima întrebare implică imaginea dominantelor valorice specifice fiecărui context istoric şi a dinamismului evolutiv al acestora. Însă le implică mai degrabă în calitatea lor de referenţi canonici. Iar relaţionarea referenţilor canonici cu tipologiile stilistice funcţionează pe principiul de convertor, deoarece schimbarea statutului unei structuri din stilistică în canonică – ceea ce înseamnă o „transpoziţie" la un statut superior şi, în acelaşi timp, o „modulaţie" (reformulare) funcţională – determină nevoia completării nivelului structural *stilistic* golit astfel. Canonicitatea definind câmpul unor potenţiale alegeri în plan stilistic, există două posibilităţi: (a) compozitorul se va conforma cu formularea deja canonizată a stilului, sau (b) compozitorul nu se va conforma, existând diverse grade ale acestei „nesupuneri".

https://biblioteca-digitala.ro

Formularea unei concepţii stilistice noi este realizată, de obicei, în planul temporal al generaţiei următoare, însă în termeni deja diferiţi şi luând în considerare prescripţiile canonice restrictive „uzate" moral ale stilului anterior deja canonizat. Spre exemplu, prescripţiile canonice ale stilului „monolitic" bachian au determinat nevoia unei reformulări cu atât mai radicale, cu cât mai restrictiv părea a fi canonul stilistic dominant. Iar puterea *retorică* a acestuia a fost într-atât de mare, încât doar Beethoven reuşeşte să i se sustragă într-un mod real, Haydn şi Mozart rămânând într-o bună măsură tributari stilului retoric al perioadei stilistice anterioare. Un alt exemplu îl putem observa în canonul stilului sintetic wagnerian, care îmbină cel puţin două tipologii stilistice – a *operisticului* şi a *simfonicului* (ca identificative ale unei tehnici specifice de compoziţie şi, implicit, de scriitură), amândouă ridicate la puterea energiei retorice deţinute de concepţia dramei muzicale şi a sistemului de leitmotive implicit. „Răspunsul" lui Schönberg şi Stravinski se rezumă la anularea caracterului sintetic, ceea ce duce la „fracturarea" interioară a stilului personal într-o succesiune de contextualizări stilistice, acestea fiind văzute fie ca tipologii ale organizării tonale (atonal, dodecafonic, serial) şi, implicit, ca *tehnici de scriitură*, fie ca un amestec „eclectic" între tipologii de atitudine avangardistă, estetică şi organizare tonală (perioada baletelor ruseşti, stilul neo-clasic şi atonal). Acelaşi model de atitudine îl putem remarca – însă într-un context cronologic mult mai comprimat – prin „conversia" pan-serialismului în tehnica muzicii stocastice a lui Xenakis.

Un ultim (al patrulea) model al concepţiei stilistice, încadrabil în „săgeata" evolutivă a procesului de compresie stilistică, îl reprezintă alăturarea comparativă a două lucrări orchestrale – „*Sinfonia*" lui Luciano Berio (1925-2003) şi *Simfonia nr. 1* a lui Alfred Schnittke (1934-1998), ambele fiind concepute în ideea unui **colaj stilistic**, concepţie care anulează nu doar criteriul omogenităţii „monolitice" sau stratificării unui stil în constituente eterogene succesive, ci desfiinţează pur şi simplu atât *distanţa temporală* ca determinantă a locului în istoria muzicii a unei lucrări sau compozitor, cât şi criteriul *distanţei spaţiale*. Dacă în cazul lui Schönberg era vorba despre

https://biblioteca-digitala.ro

trei „stiluri" diferite structurate în succesiune în interiorul unui singur stil individual şi material muzical original de autor, la Berio şi Schnittke devine posibilă *asamblarea* în *concomitenţă* a unui material muzical străin, deci împrumutat, şi comasarea mai multor *stileme străine* şi *eterogene* (între ele, dar şi faţă de materialul muzical aparţinând compozitorului-titular al stilului) în interiorul unei singure lucrări muzicale. Este vorba aici despre o *triplă compresie*: (a) implicarea unui *împrumut* de material muzical – citatul, (b) *amestecarea* în *sincronie* a mai multor *citate* înserate în materialul muzical de autor – colajul, şi (c) restrângerea *câmpului stilistic* de la dimensiunea unui stil pe durata vieţii la limitele unei singure lucrări muzicale. Definiţia stilului se transformă în conformitate cu această tehnică a unui „serialism stilistic" şi adoptă titulatura (într-o anumită măsură tautologică) de *stil polistilistic*, *polistilism* sau *polistilistică*.

Partea a treia din *Sinfonia*, celebră pentru consistenţa ei „multifaţetată" este concepută prin alăturarea unei impresionante multitudini de citate din lucrări muzicale cunoscute, „panorama" istorică sau „panoplia" numelor de compozitori invocate întinzându-se de la Bach până la Berio însuşi. Întreaga „cavalcadă" a acestor citate reprezintă, însă, doar un „etaj superior" ataşat de „fluviul subteran" cu funcţie de „bas continuu", sarcină pe care o preia muzica din *Simfonia nr. 2* de Gustav Mahler. Aşa cum indică Béatrice Ramaut-Chevassut: „Această parte reprezintă o rescriere a scherzo-ului din *Simfonia nr. 2* de Mahler, «Învierea», scrisă între 1887 şi 1894. Acest scherzo de Mahler era deja o rescriere şi elaborare a unui lied scris de către compozitor în 1893, „«Predica Sfântului Antonie de Padova către peşti»."[1]

Structurată în imaginea unui „flux de conştiinţă", muzica acestei părţi reprezintă o succintă *istorie a muzicii* în sine, iar citatele se înşiruie după cum urmează: Schönberg (*Cinci piese op. 16*), Mahler (Simfoniile nr. 2, 4 şi 9), Debussy (*La Mer*),

[1] Ramaut-Chevassus, *op. cit.*, p. 51: „*Ce movement est un réécriture du scherzo de la* Deuxiéme symphonie *de Mahler, «Réssurection», écrite entre 1887 et 1894. Ce scherzo de Mahler était déjà une réécriture et un développement d'un lied écrit par le compositeur en 1893, «Le sermon de saint Antoine de Padoue aux poissons»*".

https://biblioteca-digitala.ro

Hindemith (*Concertul pentru vioară*), Berlioz (*Simfonia fantastică*), Berg (*Concertul pentru vioară* şi opera *Wozzeck*), Brahms (*Concertul pentru vioară* şi *Simfonia nr. 4*), Ravel (*La Valse* şi suita din baletul *Daphnis et Chloé*), Beethoven (Simfoniile nr. 6 şi 9), Stravinski (baletele *Le Sacre du printemps* şi *Agon*), Richard Strauss (*Cavalerul rozei*), Pousseur (*Coulers croisées*), Bach (*Concertul brandenburgic nr. 1*), Boulez (*Pli selon pli*), Webern (*Cantata nr. 2*), Stockhausen (*Gruppen*), Globokar (*Accord*)[1]. Concepţia acestei părţi, precum şi structura întregii lucrări – una concepută în cinci părţi – reprezintă o spectaculoasă declaraţie de intenţie postmodernă, precum şi un strălucit exemplu al *plauzibilităţii* tehnicilor de *citat* şi *colaj*, dar şi a *aplicabilităţii practice* a acestora în calitate de concepţie componistică şi lucrare muzicală concretă.

Berio însuşi recurge la imaginea unui *fluviu* atunci când îşi comentează propria lucrare: „Există la Mahler un aspect oniric foarte atractiv, care mă face să mă gândesc la un fluviu ce traversează peisaje într-o continuă tranformare. Şi acest flux sonor continuu încorporează lucruri foarte complexe, dar şi lucruri foarte simple, aproape vulgare. Este o pluralitate de experienţe muzicale familiare, însă transformate şi controlate de către o idee foarte solidă, aproape clasică, şi care organizează totalitatea. Pentru mine este fascinant..."[2] şi adaugă despre întreaga lucrare că o concepe ca pe un „*documentar despre un obiect găsit ca suport structural*". Grăitor este modul în care Luciano Berio îşi reprezintă concepţia acestei lucrări muzicale, cuvântul „*peisaj*" fiind un cuvânt-cheie în acest sens şi care invocă detaşarea totală chiar

[1] Vezi *Ibidem*, p. 52.

[2] *Ibidem*, p. 51: „*Il y a chez Mahler un aspect onirique particulièrement attrayant qui me fait penser au fleuve traversant des paysages continuellement changeants. Et ce flux sonore continu intègre des choses très complexes, mais aussi des choses très simples, presque vulgaires. Il y a une pluralité d'expériences musicales familières, mais transformées et réglées par une idée très solide, presque classique, qui organise la totalité.*" (Ivanka Stoianova, „Luciano Berio, Chemins en musique", *La Revue Musicale*, Paris, Richard-Masse, 1985, pp. 109-111).

https://biblioteca-digitala.ro

prin sugerarea unei *distanţe* între privitor şi imaginea mediată prin muzică asupra culturii muzicale universale.

Invocarea unui alt cuvânt – „documentarul" – reprezintă un grad amplificat al detaşării lui Berio faţă de propria muzică şi, în acelaşi timp, este cuvântul de legătură cu acele peste treizeci de producţii cinematografice la care a scris muzica Alfred Schnittke. Iar contextul gândirii muzicale şi particularitatea concepţiei îl prezintă pe acesta din urmă într-o lumină totalmente diferită de concepţia atât de postmodernă a „documentarului peisagistic" al compozitorului italian.

Specificul acestei diferenţe poate înţeleasă în termenii unei comparaţii (metaforice) între rolul convenţional al pasajelor de virtuozitate în Concertele pentru pian de Mozart şi resemnificarea funcţională a virtuozităţii din retoric în tematic în Concertele pentru pian de Beethoven. În Sinfonia lui Luciano Berio rolul citatului (stilistic) poate fi asemuit cu rolul convenţional al pasajelor de umplutură (cu caracter de virtuozitate improvizatorică) la Mozart, iar reformularea funcţională a acestui procedeu în tematic la Beethoven o putem asocia cu modul de implementare organică (tematică) a *citatului* în lucrările lui Alfred Schnittke. Cu alte cuvinte, gândirea lui Berio operează cu accepţiunea *idiosincratică* a citatelor utilizate, atitudine identică atitudinii bachiene sau mozartiene, prin utilizarea aceluiaşi material muzical în diferite lucrări (Bach), sau prin înlocuirea anumitor pasaje cu altele asemănătoare dintr-o lucrare diferită (Mozart)[1]. Gândirea lui Schnittke, însă, procedează la inserţia *organică* a citatului, reformulând semnificaţia idiosincratică a citatului stilistic în termeni de funcţie tematică.

Un termen generic pentru întreaga concepţie *polistilistică* a lui Alfred Schnittke este cuvântul *recuperare*, însă oricât de mult ar consuna acesta cu o tendinţă majoră a postmodernismului în general, semnificaţia termenului se

[1] Analiza comparativă a acestui tip de procedură *convenţională* în lucrările lui Mozart şi reformularea *convenţionalului* în *tematic* la Beethoven o găsim tratată la modul detaliat în Charles Rosen, *Tradition without Convention: The Impossible Nineteenth-Century Project*, în seria „*The Tanner Lectures on Human Values*", University of Utah, 11 aprilie, 2000.

https://biblioteca-digitala.ro

situează în opoziţie cu detaşarea neimplicată a atitudinii recuperative postmoderne şi se prezintă drept o *recuperare implicată*, printr-o asumare organică a trecutului. Dacă Luciano Berio ***prezintă*** un şir de *imagini* caracteristice ale tipologiilor stilistice, făcând-o într-un mod detaşat şi distanţat deopotrivă, prin însuşi modul de selecţie şi inserare în propriile lucrări, Alfred Schnittke le ***reprezintă***, recuperându-le nu doar ca etichete stilistice, ci în calitatea lor de *parteneri de dialog trans-temporal* şi într-o exercitare asumată a funcţiei de *prezentificare tematică* a stilului invocat prin aluzie sau citare directă.

Simfonia nr. 1 a lui Schnittke (scrisă între anii 1969-1972) nu debordează de citate precum *Sinfonia* lui Berio. Începând cu imaginea haosului primordial din care se „nasc" citate din muzica lui Beethoven, din muzică barocă amestecată cu idiomuri jazzistice (*free jazz*), din *Concertul pentru pian şi orchestră* în si-bemol minor de Ceaikovski şi din valsul *Dunărea albastră* de Johann Strauss, segmente muzicale organizate în stil serial, sau marşul funebru din *Sonata nr. 2*, op. 35, partea a doua, de Chopin, totul se încheie cu sonoritatea citatului înregistrat din *Simfonia nr. 45*, în fa-diez minor, „*Abschieds-Symphonie*" a lui Haydn, semn la care muzicienii încep să părăsească scena. Sensul procedurii de citare este radical diferit de cel al Berio, deoarece fiecare citat deţine o funcţie *dramaturgică* în desfăşurarea tuturor celor patru părţi (cu durată de peste o oră).

O altă idee lămuritoare a diferenţei între *convenţionalismul* lui Berio şi *organicismul* lui Schnittke este şi mediul în care au existat şi creat ambii compozitori. Comparaţia între atmosfera postmodernismului emergent în care trăieşte primul şi climatul tradiţionalist profund impregnat de idealurile realismului socialist şi a fidelităţii faţă de sacrosanctul canon al muzicii naţionale în care locuieşte al doilea, se articulează în termenii dualităţii *libertate-constrângere* şi prezintă concepţiile ambilor compozitori într-o lumină mult mai încărcată de semnificaţii relevante.

Concepţia *combinatorică* a lui Berio poate fi înţeleasă în termenii unui „protest" împotriva exceselor esteticii seriale dominante şi, în acelaşi timp, drept „cap de pod" al relaxării şi

https://biblioteca-digitala.ro

chiar laxităţii unui postmodernism mult mai puţin crispat în responsabilităţile lui decât verva „totalizatoare" pan-serialistă a lui Pierre Boulez, pe când alegerile făcute şi deciziile luate de Schnittke reprezintă consecinţa unor procese de sinteză incomparabil mai complexe ca implicaţie. Aşa cum precizează compozitorul însuşi: „Saltul înspre polistilistică este determinat de către tendinţa caracteristică a muzicii europene de *lărgire a spaţiului muzical* (s.n. – O.G.). […] Particularitatea situaţiei contemporane rezidă în faptul că *este găsită încă o dimensiune a muzicii* (s.n. – O.G.), dar încă nu sunt cunoscute legităţile acesteia. Nu este cunoscut, de pildă, câte straturi ale polifoniei stilistice poate să recepteze simultan ascultătorul, nu sunt cunoscute legităţile de asamblare a colajului sau a modulaţiei stilistice treptate – oare există acestea în realitate? Nu cunoaştem pe unde trece hotarul între eclectism şi polistilistică şi, în sfârşit, între polistilistică şi plagiat. Problema apartenenţei creşte în complexitate şi nu doar juridic, ci şi ca sens: poate fi păstrată personalitatea individuală sau naţională a autorului?"[1]

O altă trăsătură de diferenţiere a ideologiei lui Schnittke de ideologia lui Berio şi, implicit, a modului diferit în care aceştia îşi formulează criteriile valorice, o reprezintă atitudinea lui Schnittke faţă de Dmitri Şostakovici (1906-1975), iar modul în care acesta din urmă este prezentat în textul intitulat „Cercurile influenţei", poate fi re-proiectat asupra lui Schnittke însuşi şi asupra esteticii polistilicice care îi aparţine: „Creaţia lui Şostakovici reprezintă un caz impresionant al înnoirii neîntrerupte, a îmbibării constante a tot ceea ce este proaspăt, a unei noi înfloriri în fiecare primăvară. Compozitorul a prelucrat şi topit o multitudine de influenţe, însă întotdeauna acestea sunt într-un mod irepetabil ale lui, ale lui Şostakovici, o muzică a cărei fiecare măsură poartă în ea tot organicismul gândirii lui muzicale. Într-un mod uimitor, chiar şi citatele din colaje, tipice mai ales pentru anii '20-'30 şi pentru timpul prezent, sunt receptate ca material autentic – şi nu doar datorită legăturilor

[1] Citat din lucrarea lui Alfred Schnittke *Tendinţele polistilistice în muzica contemporană*, publicată în volumul colectiv *Muzica în URSS* (*Muzîka v SSSR*), 1988, pp. 22-24.

https://biblioteca-digitala.ro

intonaţionale, ritmice sau timbrale cu textul de bază scris, dar şi din cauză că nimerind în câmpul magnetic al muzicii lui Şostakovici, un material străin se recolorează în nuanţe caracteristice doar lui Şostakovici. Şi, în sfârşit (însă mai întâi de toate), întreaga lui viaţă, Şostakovici s-a aflat sub influenţa lui Şostakovici. Eu am în vedere nu acea legătură gradată a moştenirii care leagă toate lucrările lui într-un singur traiect creativ, însă atât de caracteristicile pentru compozitor, ci reluări, auto-citări, reveniri la imaginile şi materialul unor lucrări mai vechi, o elaborare nouă, regândită a acestora. Al optulea şi al paisprezecelea dintre cvartete, a Cincisprezecea simfonie – acestea reprezintă intersecţii temporale foarte originale, unde trecutul leagă relaţii noi cu prezentul, invadând, similar cu stafia tatălui lui Hamlet, realitatea muzicală şi formând-o. Însă, atunci când la Şostakovici imaginile trecutului muzical personal se întâlnesc în colaje cu imagini din istoria muzicii, apare un efect uimitor al obiectivării, a convertirii individualului la universal, şi în acest fel este soluţionată cea mai mare problemă existenţială a artistului – înrâurirea lumii prin contopire cu aceasta."[1]

Este paradoxal, însă, faptul asocierii, în creaţia lui Schnittke, a acestui „salt înspre polistilistică" cu organicitatea procedurii simfonice, dar şi asumarea profundă a *simfonismului* drept criteriu intrinsec al gândirii şi metodei componistice. Şocul contrastului între unitatea *organică* asigurată prin structurarea procesualităţii muzicale ca dezvoltare continuă şi multitudinea elementelor *eterogene* inserate în această desfăşurare cu funcţie de *celule generatoare*[2] o dezvăluie chiar compozitorul într-o convorbire cu Alexander Ivashkin: „Eu visez la Utopia unui stil unificat, unde fragmentele lui 'U' (*Unterhaltung* – divertisment) şi 'E' (*Ernst* – serios) nu sunt folosite în vederea

[1] Alfred Schnittke, „Cercurile influenţei" („Krugi vliianiia"), în *D. Şostakovici. Articole şi materiale*, Moscova, 1976, p. 225

[2] Acest mod de abordare a citatului ne trimite atât la ideea de *celulă generatoare* şi funcţia ei în muzica lui Beethoven, cât şi la sistemul de leitmotive în dramele muzicale ale lui Wagner, sau funcţia de *modúl generativ* al seriei, spre exemplu, în muzica lui Webern. Putem construi în acest sens o linie de descendenţă a însăşi funcţiei de *idee generativă* ca element organic primar, implicat în edificarea procesual-structurală a unei lucrări muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

unui efect comic, ci cât se poate de serios, reprezentând realitatea muzicală multi-faţetată. Iată de ce am decis să pun împreună câteva fragmente din muzica mea din filmele de desene animate: un cor de copii plin de bucurie, o serenadă nostalgică atonală, o lucrare de Corelli garantat sută la sută (*Made in USSR*) şi, în final, tangoul favorit al bunicii mele cântat de către străbunica mea la clavecin. Am siguranţa că toate aceste teme funcţionează foarte bine împreună, iar eu le folosesc într-un mod absolutamente serios”[1].

Această sintagmă a lui Schnittke – *stilul unificat* –, pe lângă faptul că descifrează la modul adecvat intenţia „ascunsă” a compozitorului, ne orientează şi înspre termenul corespunzător metodei componistice şi creaţiei acestuia. Iar cuvântul *unificat* nu presupune particula *poli*-(stilistică) decât în calitatea lui de termen subordonat unei concepţii ideale *meta-stilistice* şi pe care o putem racorda într-un mod potrivit la realitate prin termenul *hiper-stilism* sau *hiper-stilistică*. Titulatura uzuală adoptată în definirea muzicii lui Schnittke apare ca fiind viciată de o anumită neutralitate şi pasivitate descriptivă, potrivită mai degrabă metodei lui Berio – o autentică aglomerare stilistică în termeni de multitudine sincronă, pe când termenul *hiperstilistică* „devoalează” la modul propriu conţinutul şi tensiunile interioare ale metodei componistice şi a idealurilor perspectivale ale lui Alfred Schnittke.

Diferenţa între tipul de abordare a materialului citat este formulabilă în termeni binomului *continuitate-discontinuitate*, ceea ce se se reflectă în termenii relaţiei cu toată istoria

[1] Alexander Ivashkin, *Alfred Schnittke*, Londra, Phaidon Press, 1996, p. 140, apud Jean-Benoît Tremblay, *Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke*, teză de doctorat, The University of British Columbia, aprilie 2007, p. 5: „*I dream of the Utopia of a united style, where fragments of ‘U’ (*Unterhaltung*) [entertaining] and ‘E’ (*Ernst*) [serious] are not used for comic effect but seriously represent multi-faceted musical reality. That’s why I’ve decided to put together some fragments from my cartoon film music: a joyful children’s chorus, a nostalgic atonal serenade, a piece of hundred-percent-guaranteed Corelli (*Made in the USSR*), and finally, my grandmother’s favorite tango played by my great-grandmother on a harpsichord. I am sure all these themes go together very well, and I use them absolutely seriously.*”

https://biblioteca-digitala.ro

muzicală anterioară în termenii dihotomiei *modern-postmodern*. Cazul lui Schnittke îl interpretăm astfel ca pe o continuare hiperbolizantă a concepţiei stilistice, ca pe o ultimă etapă a fenomenului de *compresie stilistică*, definibilă drept conţinut ca *hiperstilistică*, iar ca formă şi titulatură ca *polistilistică*.

4. Concluzii. Etapele cuprinse în evoluţia fenomenului de *compresie stilistică*

Într-o imagine generală a traiectului parcurs, recapitulăm pe scurt momentele-cheie ale mutaţiilor calitative în evoluţia fenomenului de *comprimare* a structurii stilistice, alăturându-le o scurtă descriere a acestora:

(1) punctul de plecare a descrierii, gradul zero al proceselor transformaţionale, îl plasăm în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, în care se articulează stilul „monolitic" al lui Johann Sebastian Bach, definibil ca uniform, stabil şi coerent pe întreaga desfăşurare a vieţii compozitorului;

(2) un al doilea context istoric, primele trei decenii ale secolului al XIX-lea (ultimele decenii ale Clasicismului şi primele decenii ale Romantismului) în care devine vizibilă „abaterea" de la modelul „monolitic" îl reprezintă creaţia lui Ludwig van Beethoven – trecerea de la dominanta *retorică* la aceea *organică*, consistenţa stilului beethovenian „defoliindu-se" în imaginea celor trei „vârste" sau „stiluri" consecutive (ca formulări convenţionale ale unei diferenţe graduale), separabile în trei etape. Sensul mutaţiei poate fi calificat ca anulare a omogenităţii, deşi în continuare este vorba despre recognoscibilitatea structurii stilistice drept una integră. Această imagine organică a „vârstelor" stilistice, care conservă identificarea stilului cu persoana concretă care îl practică, se păstrează pe întreaga durată a secolului al XIX-lea, marea majoritatea a stilurilor personale intrând sub definiţia cumulativă a stilului romantic în calitatea lui de identificativ estetic;

(3) al treilea context istoric, modernismul începutului de secol XX, poate fi remarcat prin transformările pe care le

https://biblioteca-digitala.ro

suportă accepţiunea stilului în contextul creaţiei lui Arnold Schönberg. Diferenţele faţă de modelul beethovenian se rezumă la „fracturarea" imaginii stilistice în mai multe „blocuri" succesive constitutive, fiecare adoptând ca denumire stilistică titulatura sistemului de organizare tonală sau a tehnicii de scriitură dominantă (post-romantic, atonal, dodecafonic, serial). Evaluarea etapelor nu se rezumă la cuantificarea variaţiilor de limbaj şi a mutaţiilor în plan estetic în limitele unui singur stil identificabil ca atare, ci devine o succesiune compartimentată a mai multor tehnici de scriitură diferite. Modelul stilistic schönbergian desfiinţează *integritatea.* Continuitatea acestui model de definire tehnicistă a stilului îl putem observa până la limita anilor '70, prin titulaturi ca *minimalism*, *stocastism*, *aleatorism*, inclusiv *serialism*, *spectralism*, toţi termenii făcând referire la particularitatea organizării tehnice a materialului muzical;

(4) al patrulea context, postmodernismul emergent al sfâşitului anilor '60 – începutul anilor '70, impune creaţia *polistilistică* a lui Alfred Schnittke drept concepţie în care nu mai există departajarea în imaginea „vârstelor" sau a „compartimentelor" diferenţiate pe criteriul unei alterităţi graduale sau exponenţiale, calitatea de constituentă tematică a unei singure lucrări este exercitată de către *citatul* sau *aluzia* stilistică în calitatea lor de *fragment reprezentativ* pentru o întreagă tipologie stilistică, aceasta, la rândul ei reprezentând o perioadă istorică. În cadrul acestui model este anulată ideea de succesiune a etapelor evolutive şi, împreună cu ea, dispare şi ideea spaţiului temporal ce separă mediile istorice în calitatea lor de habitat al unui model stilistic dominant. Astfel, termenul de *polistilistică* anulează diferenţierea după criteriul *privilegierii* unei concepţii stilistice în calitatea ei de *dominantă culturală* şi se impune ca o ultimă formă plauzibilă a gândirii şi realizării unui *hiper*-stil, în termeni corespunzători definiţiilor consensuale ale acestuia;

(5) al cincilea context, postmodernismul clasicizat al anilor '80 – '90, prezintă consecinţele fenomenului de

https://biblioteca-digitala.ro

compresie stilistică, reluarea unor accepţiuni tradiţionale ale stilului fiind articulabile doar sub forma de *concepţii manieriste*. Predomină formele „slabe" ale fenomenului stilistic (cum sunt curentul sau orientarea), iar termenii de identificare a unei concepţii stilistice se rezumă la imaginea parametrilor generali în care sunt concepute lucrările muzicale. Astfel de forme de definire le putem observa în sintagme precum „*New simplicity*" sau „*New complexity*", de partea *tributară* tradiţiei şi consensului „nostalgic" situându-se titulaturi precum „*Neo-romantism*", „*Neo-baroc*" sau – mai general – ca definiţie a sistemului de organizare sonoră – „*Neo-tonal*".

Această optică asupra evoluţiei fenomenului stilistic scoate în evidenţă *flexibilitatea*, *relativitatea* şi *contextualitatea* accepţiunilor variabile pe care stilul le adoptă ca forme de *adaptare* la schimbările majore care au loc în contextul cultural european (până în sfârşitul secolului al XIX-lea), intercontinental (de la începutul secolului XX) sau global (ultimile decenii ale secolului XX – începutul secolului XXI).

Şi chiar dacă definiţia marelui naturalist iluminist francez care a fost Georges Louis Leclerc, Conte de Buffon (1707-1788) – "*Stilul este omul*" – rămâne valabilă în aplicabilitatea ei la o persoană concretă sau ca deziderat formativ, postmodernismul redimensionează conţinutul sugestiv al acesteia, propunând o inimaginabilă pe vremea naturalistului francez libertate a alegerii şi a asumării oricăror şi oricâtor stiluri din multitudinea practic insondabilă a tipologiilor disponibile la momentul de faţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Raporturi ale gândirii componistic-muzicale

George Balint

Muzica, se spune adesea, este formă în timp. Cum trebuie să înţelegem asta? Dacă deja gândul şi-a probat valorea logică în raport cu spaţiul, ce poate fi mai mult în timp? Adică, cât de coerent mai poate fi gândul şi în raport cu timpul? Din chiar acestă ultimă întrebare întrezărim posibilitatea a trei raporturi ale gândirii componistic-muzicale: 1). în raport *exclusiv cu spaţiul*; 2). în raport *inclusiv cu spaţiu-timpul*; 3). în raport *exclusiv cu timpul*.

① Asociem de obicei ideii de structură muzicală dispunerea *raţională* a unei intenţii componistice, în abstract de timp, ca şi cum s-ar afla exclusiv în spaţiu. Desigur, un spaţiu virtual, pur mental (ca loc de raţionare), palpabil însă ca aspect, printr-un plan grafic. Astfel, lucrând pe hârtie, se poate concepe mai lesne un proiect sonor. Spaţiul este, aşadar, virtual dimensionat în minte şi real-sintetizat pe suprafaţa colii de hârtie grilată cu protative. Astfel, a gândi logic în raport cu spaţiul oferă o apreciabilă libertate de concepţie, fapt dovedit prin imensitatea numărului de opusuri realizate de-a lungul ultimelor secole. Operând pe o interfaţă spaţială, compozitorul îşi poate şlefui elementele sonore ca obiecte în sine, asensuate. Funcţia lor este de *delimitare* (localizare punctuală) în spaţialitatea conceptual-ideatică a mişcării muzicale.

② Cel de-al doilea raport al gândirii componistic-muzicale, incluzând în pereche spaţiu-timpul, implică un mod de aspectare propriu construcţiei teatrale (dramaturgiei), prin/ca: *Decor* (spaţiu/cadru scenografic dimensionat figurativ prin volumele obiectelor propriu-zise şi a intervalelor dintre acestea) şi *scenă* (situaţie relaţional-temporală generată prin prezenţa efectivă/manifestă a unor personaje); *Costum* (caracter static/spaţial) şi *personaj* (caracter dinamic/temporal). Realtiv gândirii muzicale, aceste repere-dimensiuni se prezintă ca:

https://biblioteca-digitala.ro

Armonie – metru muzical (corespondent perechii *Decor – scenă*/situaţie); *Mod/tonalitate – melodie* (corespondent perechii *Costum*/static – *personaj*/dinamic).

La nivel supra-interpretativ distingem şi o a treia pereche, reprezentând un fond de invarianţă sau *ambianţă*, în raport cu perechile deja menţionate: *Tablou* (desenul din fundal – ca profunzime sau *extensie*/plajă de adâncime spaţială) – *culoare/lumină* (ca aspect/imagine de suprafaţă sau *intensie* pe durata/continuitatea unei stări temporale). Corespondentul muzical al acestei perechi de supra-întindere este conceptibil pe trei *sub*nivel-straturi, ordonate de la stabil către relativ-stabil, conform coordonatelor sonore de *Timbru, Intensitate* şi *Tempo*, în pereche cu aspectele de *densitate timbrală, variaţie dinamică* (creştere/descreştere) şi *agogică* (variaţie de tempo – grăbire/rărire).

În referinţa domeniului de conexiune (dramaturgia scenică), considerăm gândirea muzicală în raport inclusiv cu perechea spaţiu-timp ca proprie tipului *spectacular* de concepţie. Putem constata că, tipologic, perechea spectaculară are o constituţie *sintagmatică*, în care termenul din stânga reprezintă datul prim, ca invariant, iar termenul din dreapta, datul secund, relativ primului, ca variant (variabil). Sintagma gândirii muzicale spectaculare referă asupra *mişcării*, sub aspectele de *static* şi *mobil*. De altfel, în particularitatea muzicii mişcarea este un dat aprioric, deja înaintea faptului de concepţie compoziţională. Dar, indiferent pe care nivel de reprezentare al perechii de raport spectacular ne-am situa, stabilitatea este referită prin termenul prim, căruia îi este relativ (asociat) termenul secund, de instabilitate. În pereche, cei doi termeni constituie o *unitate de stare dinamică* spaţiu-timp sau de *mişcare muzicală*. Luată ca obiect, această unitate (sintagmatică) poate servi drept suport de *reprezentare* a funcţiilor de ordin sintactic-muzical, analog celor ale cuvintelor şi propoziţiilor în vorbirea cu sens. Spre o mai bună înţelegere, prezentăm în tabloul următor (fig.1) clasificarea tuturor perechilor de raport spectacular, pe care le-am enunţat privitor la gândirea dramaturgică şi componistic-muzicală.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1 Raporturi de tip *spectacular* ale gândirii componistice (dramaturgice şi muzicale)

	DOMENII de includere Spaţiu-timp prin unităţi sintagmatice de tip **Dat prim – *dat relativ / secund***		
Nivel-strat	ASPECTARE dramaturgică	MIŞCARE muzicală	Perspectivizare fenomenologică
Generic	Invariant – variant	*Static - mobil*	**Extensie-intensie**
3. *Supra-* interpretare	Tablou – culoare	*Tempo – agogică* *Intensitate – dinamică* *Timbru - densitate*	**suprafaţă** **stare** **adâncime**
2. Interpretare	Costum – personaj	*Mod / Tonalitate - melodie*	**Stil-etos**
1. *Sub-* interpretare	Decor – scenă	*Armonie – timbrometrie (Sonoritate – ritmicitate)*	**Observare-ascultare (Vizual – auditiv)**
	VIZUAL	AUDITIV	

Cum activitatea de compoziţie muzicală intră tot în perspectiva interpretării artistice (aflându-se cronologic şi metodologic la începutul acesteia - când lucrarea se concepe pe suportul partiturii, în cadrul raporturilor de tip spectacular ale compunerii muzicale -, am considerat nivel-straturile şi din perspectiva interpretativităţii. Subliniem că, faţă de raporturile de tip logic ale gândirii componistice, care converg în obiectualizarea unor elemente singulare sau punctuale, cele de tip spectacular se focalizează pe unităţi-pereche, în care termenii asociaţi exprimă un aspect sau mod de *relativitate*.

Spre exemplu, relativitatea *Armonie-metru* o situăm pe nivelul cel mai de jos al interpretării, spaţialitatea sonoră dimensionându-se volumic, prin felul în care sunetele corporalizează laolaltă. Deşi termenul de *armonie* are şi o conotaţie de ordin estetic – ca sunete în consonanţă –, înţelesul lui este unul de ordin obiectiv, ca *mod de instrumentare situând sunetele laolaltă*. Sub aspectul de cadru, spaţiul preexistă doar convenţional, aşa cum un instrument muzical preexistă faptului de a se cânta cu/la el. Prin punerea sunetelor în armonie, adică laolaltă (ignorând raportul estetic consonanţă/disonanţă), spaţiul se efectivizează într-un mod anume, ca edificiu sonor tangibil/dimensionabil prin audiţie.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai departe, într-un raport de tip spectacular, armoniei i se relativizează *metrul muzical*, ca exponent de ordin temporal. Ca atare, metrul muzical înseamnă măsură de timp. Nu este însă vorba de o măsurare fizică a timpului, în raport cu continuitatea sa eternă, ci de o măsură aplicată unui interval de timp aflat sub genericul mişcării, deci ca *interval al temporalităţii mişcării*. Astfel înţeleasă, măsura muzicală reprezintă un *mod de timp*, la fel cum armonia este un mod de spaţiu.

Ca să explicăm faptul că metrul/măsura muzicală (ţinând de timp), este relativul sau datul secund al armoniei (ţinând de spaţiu), trimitem la următoarea experienţă comună multora dintre noi, ca auditori. Din primele clipe ale începutului unei muzici timpul este surprins în *eveniment*, adică este încremenit în actualitatea faptului de-a fi laolaltă-cu auditorul, într-un acelaşi moment de actualitate. Prin urmare, nu avem sentimentul curgerii timpului. Este ca şi cum văzând un lucru multe prea de-aproape, nu-l mai putem survola ca întreg. Spunem deci că timpul este perceput în imedialitate (fără interval de desfăşurare), ca netimp, echivalent deopotrivă - prin inmensurabilitate -, clipei şi eternităţii.

Ceea ce se aude însă ne conferă o perspectivă spaţială proprie muzicii, de corporalitate sonoră căreia îi suntem cuprinşi ca *scufundare* într-un spaţiu anume, adică într-un *mod de spaţiu*. Cum timpul este încremenit, mişcarea exclusiv în spaţiu poate fi orientată simultan(-instantaneu) în toate direcţiile, prezumând spaţiului calitatea de simetric-omogen.

Abia după puţină vreme de la începutul audiţiei, treptat, simţim şi fiorul timpului, ca *trecere*. Clipa când auzim mişcarea în timp (de fapt, temporalitatea mişcării), *îndoaie* timpul înfăşat cu sunet, ivindu-l din subascunsul sau umbra spaţiului, în dezascunsul sau lumina aceluiaşi spaţiu configurat sonor. Tot ivindu-se, cu cât timpul continuă să treacă, cu atât ni se relevă ca *interval*. Această perspectivizare se produce indiferent dacă armonia comportă sau nu vreo modificare. Natura percepţiei noastre este aceea care nu poate rămâne definitiv încremenită în evenimenţialitatea temporală, făcând ca aceasta să se *petreacă*: *din netimp* - ca fixitate referită unui model formal -, *în timp* - ca măsură în curgere (profilabilă prin consecvenţialitate).

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă însă oricumul curgerii timpului este petrecut sonor, atunci percepţia noastră, care în mod firesc tinde să se desprindă de conţinutul (de continuitate al) unui timp exterior subiectului aflat în percepţie, rămâne atras-lipită de suprafaţă, adică acolo unde timpul i se livrează ca *imagine*, respectiv ca *mod al măsurii* curgerii. Ca să ne delimităm de conotaţia instrumentală a metrului muzical, necesară acordajului temporal în execuţia (redarea) unei lucrări muzicale, numim generic modul măsurii de înfăţişare a timpului muzical curgând, *timbrometrie*. De exemplu, o grupare de trei timpi într-o măsură, îi conferă un aspect sau caracter de mod ternar. În general, orice anume fel de grupare metrică va conferi timpului muzical un caracter de mod al trecerii temporale, respectiv al temporalităţii mişcării, relativă situării mişcării în spaţiu sau caracterului de spaţialitate a mişcării.

Este lesne să recunoaştem că raportul spectacular în domeniul dramaturgiei este dominant aspectativ, implicând vizualul. Corespondent, în domeniul mişcării sonore este implicat cu prioritate auditivul. Dar dacă ne referim strict la relativitatea *Armonie-timbrometrie*, incluzând spaţiu-timpul muzical şi aflându-ne pe fondul/coloana auditivului, armonia exprimă o *observare* a spaţiului din auzirea sonorităţii (ca spaţialitate a mişcării), iar timbrometria, o *contemplare* a timpului din auzirea metricităţii (ca ritmicitate a mişcării).

③ În fine, un al treilea tip de raportare în gândirea componistic-muzicală este referit în exclusivitate timpului. De această dată, obiectele care se obţin nu mai au o concretitudine exterioară palpabilă sonor-obiectiv, ci una probabilă lăuntric, în referinţa prezenţei în act a persoanei interpretative, ca cineva anume. Privite deci în mod subiectiv, obiectele sonore sunt luate prin raporturi de expresivitate, fiind conceptibil-notabile ca expresii sau *simboluri sugestive* ori *verbal-semnificative*. Pe fondul interpretativităţii muzicale, funcţia lor este aceea de *orientare* în temporalitatea mişcării.

În general, considerăm că sunt trei *moduri de orientare expresivă* (ca expresivizare a interpretării) *în timp*, mai precis în raport cu *acum*-ul timpului: a) orientarea *în* acum; b) oriectarea *către* acum; c) orientarea *prin* acum.

https://biblioteca-digitala.ro

a) *În-acum* corespunde expresiei de *conservare în actualitate*, proprii muzicii de caracter *expozitiv* sau performativ, în care, aşa cum am mai spus, timpul este încremenit sau emblematizat ca *eveniment*. În această situaţie orientarea tinde să se menţină în clipă, ca şi cum timpul nu ar mai curge, ci ar inunda *instantaneu* un tot care, tocmai prin asta se relevă strict punctual, nonintervalic (alinear). Lucrările care pun accentul pe *virtuozitatea execuţiei tehnice*, respectiv a competenţei de instrumentare (într-un fapt de prezentare) prin *concertare*, comportă acest mod de orientare prin specaculozitatea interpretării (componistice ori instrumentale).

b) *Către-acum* se acordă unei expresii de *recuperare dinspre*-cândva (înainte de acum), *către*-acum-ul în care *deja* (şi) suntem (cei aflaţi în audiţie). Acest mod imprimă orientării un caracter *teleologic*, de tendinţă către o *finalitate* virtual sau presupus coincidentă actualităţii. Ca atare, expresia lucrării muzicale dezvoltă un arc de *narativitate*, analog fiziologiei respiraţiei, expirând din (de după) inspiraţie. Lucrările de acest tip *frazează* în expresivizare, *legând semnificativ* între două poziţii narative, *incipit* → *finalis*, printr-o stare-vector de indubitabilă orientare *către*-finalis. Bunăoară, mai toate opusurile de factură tonală melodizează într-un aspect de dezinenţă, „stingându-se” elocvent (chiar dacă în *fortissimo*). Cadenţa ultimă, ca stare de ajungere (prin înlănţuire trept-acordică sau melodizare armonică) în funcţia tonicii, este reductibilă (sintetizabilă) la/printr-o cheie unică de exprimare: *subdominantă→dominantă→tonică*, ceea ce, în regim modal (de formulare melodică şi/sau intonaţională), corespunde figurii în arc, constituită din succesiunea a trei segmente-funcţii, referite generic exprimării cu sens: *ascensiune* (*din* început) ↗ *culminaţie* (*prin* dezvoltare) ↘ *coborâre* (*în* finalitate). Deopotrivă, formulele *armo*-cadenţiale şi cele *melo*-arcuitoare sunt un reper de coerenţă pentru gândirea componistic-muzicală de tip narativ.

c) *Prin-acum* comportă o profilare între două repere nedefinite temporal. Pur şi simplu timpul doar *trece prin actualitate*, indescriptibil (adiscursiv), dinspre-nicicând înspre-niciodată, fără să incideze, adică fără să ne reţină atenţia,

https://biblioteca-digitala.ro

imemorabil, ca şi cum nici nu l-am fi aşteptat să (ne) survină şi nici nu-l mai petrecem pe când dispare, îndepărtându-se (dedurându-se) din acum-ul de laolaltă-cu-noi (cei care îi rămânem doar *în*-urmă şi nu *ca*-urmă). Expresia acestei orientări în raport cu acum-ul timpului este de *atemporalitate*, ca suspendare din timp (opus expresiei de încremenire în/sau eveniment). Credem că muzicile degajând acest etos de timp sunt clasificabile ca *onirice*. Nu de referim însă la oniricul ca design (ţinând de estetica muzicală), ci la cel de caracter componistic, dat de modul concepţiei ca atare. Aşadar, conceptualizările de caracter oniric survin dintr-o expresie a iraţionalului, în volute aleatorii, ducând-întorcându-se liber de stricteţea ireversibilităţii temporale, şi sfârşind doar aparent şi impredictibil, nu printr-un unghi de incidenţă, ci discret, printr-o breşă de gol temporal, ca o pasăre ieşind silenţios şi totuşi neaşteptat, printr-o fereastră deschisă întâmplător de o bezmetică pală de vânt. Adesea, şi lucrările de tip improvizatoric pot sugera o expresie onirică, câtă vreme nu se ancorează pe spontane irumperi de virtuozitate, tinzând astfel către expresia evenimentului. Din punct de vedere componistic, a nota o atare muzică presupune prin sine un efort de virtuozitate, căruia nu mulţi îi rezistă.

De regulă, improvizaţia este conceptibilă ca un fel de mişcare liberă, în „absenţa" autorului, substituit prin prezenţa tradiţiei. De fapt, când autorul se propune ca atare, el îşi face atâta loc pe cât poate să disloce acea tradiţie din care el însuşi provine *ab initio*, ca anonim. Apoi, când autorul se retrage (voit sau nevoit), tradiţia îl substiuie de îndată, recuperându-şi locul pierdut temporar. Dacă recuperarea locului autorului de către tradiţie se face prin asimilare (în situaţia pozitivă), atunci acesta este *mineralizat în tradiţie*, ceea ce am putea înţelege sub numele de *clasicizare*. Dacă dimpotrivă (în situaţia negativă), recuperarea se face prin acoperire, atunci autorul (opera sa) este *diluat (indiferit) de tradiţie*, ceea ce recunoaştem ca fapt de cădere în uitare sau *ignorare*.

Atunci când autorul muzical propune componistic o libertate dinspre sine (ca diminuare a auctorialităţii), nereglabilă însă prin perimetrul (normativitatea) tradiţiei, instrumentistul fiind invitat

https://biblioteca-digitala.ro

să se instituie ca prim-interpret, dacă totuşi acesta nu provine el însuşi din vecinătatea compozitorului, adică din acelaşi mod-model cultural (ca fiinţialitate sau raportare cu sens în deschisul lumii), este greu să ne imaginăm posibilitatea unei notaţii cât de cât raţionale, din a cărei lectură execuţia redativă să simetrizeze proiectului compoziţional. Cel mult, compozitorul va concepe o strategie de seducţie intelectuală, recurgând la simboluri sugestive figurativ ori la exprimări verbale cât mai expresive (inedit-metaforice), apelând astfel la imaginaţia instrumentistului-interpret, pe fondul unei culturi (şi lingvistice) prezumat comune, prin care să-şi ajusteze posibilitatea decodării indicaţiilor de instrumentare.

Este totuşi de reţinut că experienţa de a interpreta compunând ori executând (cântând) muzici de concepţie onirică, dezvoltă imaginaţia interpretativă în raport simultan cu *două absenţe*: *autorul*, retras prin propria-i voinţă, şi *tradiţia*, voit-ignorată (dacă reuşeşte) de către cel de-al doilea interpret, situat (obligatoriu) în poziţia de prim-interpret. De cele mai multe ori însă, instrumentistul este reticent faţă de această nedorită postură, care îi taie din anvergura zborului eroic-evenimenţial în interpretare, făcându-l responsabil pentru o competenţă încă necertificată şi chiar neprobată lui însuşi, ca experienţă. De aceea va tinde aparent vinovat, către o *pseudo*participare interpretativ-creatoare, prin faptul că va „plagia" (involuntar, dar spectaculos) din cele ale tradiţiei în care deja respiră reflex, fără disconfortul generat de scrupulozitatea metodologiei concepţiei de interpretare. Desigur, există şi instrumentişti excepţionali, dotaţi cu o inteligenţă şi intuiţie de interpretare formidabile. Pe asta şi mizează, de cele mai multe ori, o concepţie componistică de avangardă (nefundamentată printr-o tradiţie).

La nivelul execuţiei lucrării de către interpretul-secund, variabila de libertate-rigoare determinată prin gradul de originalitate lingvistic-muzicală a concepţiei componistice, capătă un efect paradoxal: cu cât compozitorul se propune mai discret (retras) prin notaţie, cu atât instrumentistul va interpreta mai *ne*liber (disciplinat), alunecând (aparent salvator pentru el) în tradiţia din care provine, *in extremis* putând chiar eşua în

https://biblioteca-digitala.ro

raport cu intenţia compozitorului de a se extinde în/prin competenţa de libertate creatoare a celuilalt (presupus ca) interpret. Invers, cu cât notaţia componistică este mai inflaţionar-amănunţită (evident-imperativă), cu atât instrumentistul-interpret va tinde în indisciplinaritate, obosind şi chiar renunţând să se mai conformeze, rezultatul fiind o schimonosire a proiectului componistic printr-un fapt sonor aleatoriu.

Sub aspectele menţionate mai sus, cel mai bine se descurcă compozitorii-instrumentişti. Din păcate însă, ei renunţă la rigoarea de sistematizare a propriei notaţii, fiindu-le suficiente doar câteva simboluri, menite să le recupereze lucrarea din memoria propriului vis, într-un fapt de realitate (căci deja au zărit-o cândva, inspirându-se din trecerea ei fantasmatică). Pentru un alt instrumentist-interpret (decât autorul-compozitor), recuperarea aceleiaşi muzici bazându-se exclusiv pe "extravaganţa" unei notaţii componistice (făcută parcă doar pentru sine), va fi totdeauna insuficientă, generându-i un sentiment de frustrare. Această dificultate a posibilităţii de continuitate prin consecvenţă, sub aspectul coerenţei interpretative pe relaţia compozitor-instrumentist, este surmontată astăzi de tehnologie, care permite deplina încasetare prin înregistrare a unei producţii de caracter oniric (mai cu seamă a celor de tip multimedia), „întâmplate" la un moment dat într-un act unic, irepetabil aidoma.

https://biblioteca-digitala.ro

LA PHÉNOMÉNOLOGIE MUSICALE, UNE EXPRESSION DE LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE[1] (II)

Tudor Misdolea

La musique représente un principe existentiel fondamental et en même temps elle se constitue comme une réalité pérenne. Elle se manifeste dans un contexte perpétuel, elle est un symbole universel de l'éternité. L'expérience musicale nous introduit dans une réalité où la distinction entre le sensible et l'intelligible n'a plus de sens, dans la réalité transcendante des causes primaire, la réalité des essences. Le problème de la liaison entre la musique et la transcendance doit être analysé dans un cadre pluridimensionnel tenant compte du fait que l'expression musicale est générée dans deux logiques complémentaires ; d'une part une logique formelle qui gouverne, suivant les lois de la nature, la succession des événements sonores de l'expression musicale et d'autre part une logique transcendantale qui est la science de la vérité objective ou des conditions a priori de toute existence. La présente étude essaie de mettre en lumière la pérennité de l'expression musicale, sa dynamique perpétuelle et ses potentialités de se constituer comme symbole de l'effort humain sur le chemin de la recherche de la vérité.

[1] La première partie de cette étude est apparue dans la revue *Muzica nr.2, Bucarest, 2012.*

https://biblioteca-digitala.ro

1. L'expression musicale en acte

Aristote, dans sa *Métaphysique*, observe la relation de dépendance entre la capacité de l'être d'entendre les sons et sa capacité d'apprendre. Il dit textuellement : « … la faculté d'apprendre appartient à l'être qui, en plus de la mémoire, est pourvu du sens de l'ouïe »[1]. La musique est apparue et agit en conformité avec cette relation innée de dépendance entre les possibilités de l'homme de compréhension et la perception de la réalité sonore qui l'entoure. Le flux sonore de la musique est perçu par l'esprit humain comme le messager de la vérité et de l'équilibre cosmique. La recherche de la vérité est une nécessité existentielle *a priori* de l'homme ; elle se reflète dans tous ces actes et productions spirituelles. « L'homme marche dans l'image de la vérité » dit saint Augustin lorsqu'il récite ses Sermons. En ce sens, dans *Chronique de ma vie,* Stravinsky met en évidence la mission de la musique, à savoir, révéler l'ordre primordial qui régit l'univers, l'ordre profondément imprégné dans la conscience de l'homme. Il précise : « le phénomène de la musique nous est donné à seul fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps »[2]. Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art* disait que « l'art est la mise en œuvre de la vérité » et, plus précisément, « il est sauvegarde créatrice de la vérité de l'étant ». À son tour Schopenhauer, en abordant les problèmes philosophiques de l'esthétique, considérait la musique la plus élevé parmi les arts parce qu'elle représente un phénomène qui transcende les catégories, et qui se trouve en communication directe avec l'essence du monde.

De la musique ancienne jusqu'à la musique contemporaine, les potentialités transcendantes du phénomène musical ont dévoilé en détail les plus subtils trajets de la conscience humaine en quête de son épanouissement vers l'absolu. Pour George Enescu, la musique n'est pas un état statique mais une action qui expriment des idées et des mouvements qui conduisent l'esprit vers la connaissance existentielle. Dans son mouvement perpétuel, par la dynamique des forces qui le traversent, le phénomène musical s'inscrit

[1] Aristote, *Métaphysique*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1991.
[2] I. Stravinsky, Chronique de ma vie, Denoël, Paris, 1952.

https://biblioteca-digitala.ro

parfaitement dans une ontologie référentielle ou analytique[1] de l'homme potentiel, c'est-à-dire de l'homme saisi comme conscience. La musique doit être ressentie et analyser comme une fonction innée, comme une tendance de l'être dans le prolongement de la représentation intentionnelle. Le stoïcien Zénon considérait « l'art comme une disposition[2] à frayer la route », c'est-à-dire, à ouvrir le chemin vers la connaissance des choses et dans une dernière instance vers la connaissance des causes ultimes. Ainsi, l'expérience musicale met en valeur la structure existentielle de la présence du sensible en l'amenant dans le monde transcendantal des essences. En ce sens, la musique a comme but final la révélation de l'ordre primordial qui régit l'univers et par suite de constituer un support de communication rationnelle entre l'homme et le temps. Chez Mircea Eliade cette tâche « d'instituer un ordre entre l'homme et le temps » devient la nécessité de transformer le « Chaos en Cosmos »[3]. Dans ce mouvement du Chaos vers le Cosmos la recherche de la vérité est une nécessité existentielle qui détermine tous les actes et les productions spirituelles de l'homme. D'après Aristote « tous les hommes ont, par nature le désir de connaître » et aussi « l'art apparaît lorsque, d'une multitude de notions expérimentales, se dégage un seul jugement universel » (Aristote, *Métaphysique*). La vérité n'est corrompue que par un manque de raison et de moyens. En ce sens, la musique comme source d'harmonie, transgresse

[1] On entend ici par « ontologie référentielle ou analytique» une ontologie qui s'oriente vers une connaissance de l'être humain par ses références existentielles. (Voir à ce sujet Aristote : *De l'âme*, M. Heidegger : *Être et temps*, J-P Sartre : *L'Être et le Néant*).

[2] Dans ce contexte le terme « disposition » doit être compris dans sa signification physique, lié à la constitution des choses.

[3] Le concept de « Chaos » a évolué dans le temps ; dans l'Antiquité primitive le chaos était défini comme le vide obscur, sans limites et qui existait avant le monde actuel, mais non pas, semble-t-il, à titre de réalité éternelle (Platon, *Banquet*, 178 b) ; sous l'influence du monde oriental, le « Chaos » a ensuite été défini comme un mélange confus de tous les éléments de l'univers. Le concept de « Cosmos », quant à lui, qui dans l'Antiquité signifiait « ordre » a été pour la première fois utiliser par les pythagoriciens pour définir l'univers ; c'est Platon qui définit systématiquement le monde comme un « cosmos », c'est-à-dire une globalité ordonnée et gouvernée par le Beau ; donc toute unité fonctionnelle dont les principes vitaux résident dans la conservation de l'équilibre de ses composantes peut être considérée comme « cosmos ».

https://biblioteca-digitala.ro

les difficultés de la compréhension et offre à l'homme les moyens d'atteindre la plénitude de son harmonie intérieure en comprenant la raison et le sens de son existence. Par l'art de la musique qui instaure un jugement universel, l'homme connaît les premiers Principes et les premières Causes immanentes de la réalité transcendante. Il réalise ainsi une unité verticale entre le sensible et l'intelligible, unité substantielle de la transcendance, unité qui englobe dans son envergure toutes les structures originaires de la conscience et qui met en évidence la beauté de la relation d'interdépendance fonctionnelle entre l'esprit et la nature, entre l'essence et l'existence.

Le jugement universel de la musique nous donne une appréciation prédicative de la distinction métaphysique entre « la forme substantielle » et « l'accident ». En ce sens, Bergson considérait l'art comme une métaphysique en acte, comme le moyen le plus adéquat de dépasser les limites du sensible, le moyen d'entrer dans le monde des essences. Par l'intuition originaire, étendue à toutes les classes d'actes et qui englobe en soi tous les types d'intuitions (sensible, intellectuelle, catégorielle, eidétique)[1] et ensuite, par sa capacité intentionnelle, l'homme réussit à mettre en acte l'expression musicale en vue de comprendre le monde des essences et de la vérité, c'est-à-dire la réalité transcendante. Par sa quête ontologique de la relation d'interdépendance fonctionnelle entre la nature et l'esprit, l'expression musicale met en évidence une réalité cachée une réalité *ante rem*, un *Deus absconditus* qui dans l'Antiquité était défini par le concept d'harmonie et d'équilibre et qui s'appelait *alètheia* au sens le plus fort du terme, c'est-à-dire révélation de ce qui est caché[2]. Par la musique, le dicton aristotélicien « vita viventibus est esse » (pour les êtres vivants, « être » signifie « vivre ») reçoit sa justification réelle et positive.

[1] E. Husserl, en élargissant l'intuition au-delà du sensible, peut penser une intuition donnant à voir l'essence, l'eidos ; il considère « l'essence » comme un objet de nouveau type.

[2] Ananda K. Coomaraswamy, The Pilgrim's Way, Journal of the Bihar and Orissa Oriental Society, vol XXIII. Par analogie, dans le domaine de la poésie, on peut citer les paroles de Mallarmé qui décrivait le poète comme « l'homme chargé de voir divinement ». Baudelaire disait « La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde ».

https://biblioteca-digitala.ro

2. L'expérience musicale entre la nature et l'esprit

Conformément aux définitions données par André Lalande dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* « la nature » peut être considérée comme le principe actif et vivant, la volonté d'ordre qui se manifeste spontanément dans l'espace existentiel et qui produit le développement d'un être. En préservant l'idée d'universalité, la nature est l'ensemble de tout ce qui existe. Pour compléter les définitions on continue par considérer « l'esprit » comme principe de vie, la réalité pensante en général, le sujet de la représentation avec les lois et son activité propre, en tant qu'opposé à l'objet de la représentation. Apparemment l'esprit est opposé à la nature ; l'antithèse est alors, soit celle du principe producteur et de la production, soit celle de la liberté et de la nécessité, soit celle de la réflexion et de l'activité spontanée. Dans un sens plus particulier l'esprit devient synonyme d'intelligence.

L'expérience musicale conduit l'homme vers une transcendance solide et saine parce qu'elle a comme source l'union ontologique et épistémologique entre la nature et l'esprit en dehors de toute définition prédicative. Le discours musical jaillit, contre tout dualisme, comme une extériorisation inhérente de l'union indestructible entre la nature vivante et l'esprit, les deux principes co-substantiels de tout système d'expression. La transcendance devient ainsi une nécessité foncière sur le chemin vers l'unité de toutes les analyses et de toutes les catégories que l'esprit de l'homme les connaît. Elle exprime l'unité de l'homme implanté inexorablement dans la dynamique de la nature en concordance avec son propre dynamisme dirigé vers la perfection de sa condition existentielle. Envisagée comme une expression de l'universalité, la phénoménologie musicale représente un langage naturel et unificateur qui exprime la vérité fonctionnelle des essences. Elle joue un rôle médiateur en essayant d'instituer un ordre relationnel entre l'homme et le temps de l'espace existentiel dans une réalité nouvelle et transcendante.

https://biblioteca-digitala.ro

En termes phénoménologiques, l'immanence transcendante de l'« être » devient, ainsi, la réalité subjective de l'« étant »[1]. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Schopenhauer qui précise que la musique représente le langage de la volonté, d'une volonté immanente et immuable. Il s'agit d'une adaptabilité de l'homme à une réalité transcendante dont la dynamique met en évidence la jonction unificatrice de l'esprit et de la matière. Cette union est mise en valeur par la musique comme un état fondamental de l'expression existentielle, expression qui définit la cohérence de l'effort humain vers la réalité transcendante.

L'expérience musicale, par sa présence ininterrompue, crée les prémisses de la certitude transcendantale et de la vision globale d'une progression ordonnée et homogène vers l'épanouissement de la connaissance des *causes*. Cette expérience établit une symbiose parfaite entre le contexte « espace-temps » et le contexte « réel-symbole »[2], symbiose qui est la clé de l'accès à la vision transcendante de la vie. Par ses structures et ses objectifs toute expression musicale se constitue comme une hiérophanie ; elle introduit dans le monde réel les éléments profonds de la sacralité qui définissent le moment initial et la cause efficiente nécessaire pour faire évoluer le monde existentiel. En ce sens, Merleau-Ponty et Levinas parlent d'une chose *invisible,* d'une ***entité d'origine*** responsable que suppose la nécessité rationnelle et qui tient d'une antériorité absolue[3].

La phénoménologie musicale apparaît comme une empreinte viable et unificatrice de la permanence et de la pérennité caractéristique à la réalité transcendante. Cette réalité transcendante confère à l'expression musicale les

[1] Heidegger, en suivant la pensée présocratique qui considère que le temps présent est déterminé par le temps originaire de la présence primordiale, fait une nette différence entre « être » et « étant », c'est-à-dire, entre « présence » et « présent ». Mircea Eliade considère, lui aussi, que cette distinction tient de l'ontologie.

[2] Pour plus d'information sur ce sujet, voir : Tudor Misdolea, Réel et symbole dans l'expérience musicale, Muzica nr. 2, Bucarest 2010.

[3] Philippe Huneman, Estelle Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, Paris, 1997 ; C. Lefort, *Merleau-Ponty*, Duponchelle, Paris, 1990 ; E. Levinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Vrin, Paris, 1988.

https://biblioteca-digitala.ro

qualités métaphoriques et métonymiques indispensables à toute pratique significative et profonde[1]. Cette pratique réalise le passage exemplaire du virtuel au formel, et du sacré au réel. Par cela, la phénoménologie musicale est universelle, car elle est l'expression des causes essentielles d'une réalité transcendante. Elle reflète l'unicité de l'existence ultime en qualité de principe de l'être et de sa pensée. Le contenu intime de la musique révèle l'harmonie du monde ; elle amène dans le domaine de la connaissance relative les éléments primordiaux d'une réalité transcendante.

La compréhension de la vérité est expérimentale[2] et elle se trouve là ou la pratique significative de sa recherche déterminée par l'intuition originaire peut être considérée comme une synthèse entre les éléments exogènes et endogènes de la manifestation existentielle de l'homme[3]. Les deux aspects exogène et endogène conduisent à la naissance de la signification de l'expression musicale qui conduit à son tour à la modification de la réaction psychique de l'homme. L'unité fonctionnelle de la quête esthétique de la vérité et la prudence équilibrée aristotélicienne représente deux éléments déterminants sur le chemin ineffable de la transcendance. Cette unité établie conformément aux lois naturelles et non aux conventions artificielles conduit l'homme vers une représentation véridique de l'univers. C'est ainsi qu'on se rend compte du mouvement naturel, entre potentialité et activité, mouvement qui caractérise l'activité innée de l'esprit. Si on fait références aux subdivisions établies par Aristote pour l'âme, la musique qui est une vertu intellectuelle se situe dans la partie calculative de l'âme, par opposition avec la partie scientifique

[1] Le terme « métaphore » provient du grec « metaphorein » qui signifie « transporter » ; Le terme « métonymie » provient du grec « metonumia » (changement du nom) qui se constitue comme un instrument de continuité, en désignant un phénomène par un autre phénomène dont il est lié par une nécessité existentielle.

[2] La Métaphysique d'Aristote commence par l'affirmation « Tous les hommes ont, par nature le désir de connaître » (Aristote, Métaphysique, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1991)

[3] On rappelle que « exogène » signifie tout ce qui tient de l'extérieur, au niveau empirique, c'est-à-dire au niveau des sens ; Par contre, « endogène » signifie tout ce qui provient et se manifeste dans et à l'intérieur d'un système, et qui tient de la fonctionnalité intrinsèque du système.

https://biblioteca-digitala.ro

de l'âme, ces deux parties étant situés dans la partie rationnelle de l'âme. Beaucoup avant Aristote, c'est Socrate qui ouvre les possibilités de compréhension de la représentation véridique de l'univers en interrogeant le sens, la nature et la vie. Socrate ne fournit pas des solutions, il reste toujours sur le seuil de la question parce qu'il sait que la pensée interrogative est une pensée ouverte sur la transcendance et sur l'existence d'une autre façon de sentir et de comprendre. Ainsi, la musique, qui naît dans une atmosphère d'interrogation existentielle, représente un des plus efficaces moyens pour l'homme de participer au logos (dans le sens de l'expression) et à la raison, au nombre et à l'ordre du cosmos. Elle doit être comprise comme une source de révélation, étant en même temps un fragment de la réalité. Elle englobe dans son expression la vie intérieure de l'homme en toute sa totalité ; elle est à la fois apollonienne et dionysiaque. Elle englobe en soi la transcendance de l'élément primordial et la présence temporelle de la réalité concrète, c'est-à-dire les deux mondes qui subsistent continuellement et simultanément dans l'esprit. Des hymnes apolloniens d'invocation et d'adoration de l'antiquité grecque et indienne aux danses dionysiaques présentes dans la musique de Stravinsky, jusqu'à la frénésie individualiste de la musique contemporaine, l'expression musicale suit les règles d'une syntaxe transcendante qui gouverne les éléments *a priori* de la conscience et les énergies créée et incréées associées. Ces énergies accordent l'humain au divin en lui assurant la flexibilité qui nous ouvre sur la transcendance et sur l'autodépassement à chaque instant.[1] En paraphrasant les stoïciens, on peut associer l'art à la sagesse, à la compréhension profonde de la réalité. Les Stoïciens considéraient la poésie (donc aussi, la musique associée à la poésie) comme une philosophie première[2], une philosophie qui a comme objet la découverte des causes essentielles. L'art et la nature s'identifient comme force et comme résultat par le *pneuma* unificateur, et c'est pour cela que la transcendance est possible.

[1] Natalie Depraz, *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, Armand Colin, Paris, 2006.

[2] Mary-Anne Zagdoun, *La philosophie stoïcienne de l'art*, CNRS Editions, Paris, 2000.

https://biblioteca-digitala.ro

3. La corruption de l'expression musicale

Il faut pourtant s'aperçoit que l'expression musicale subit une dégradation en passant de l'échelle cosmique vers le monde humain relativisé par la subjectivité de l'élément sensible corrompu à la génération. Cette dégradation s'impose par la différence existante entre l'ordre de perfection du système où se déroulent l'expérience et l'ordre de perfection de l'expérience elle-même. L'axiologie spécifique du phénomène musical ne coïncide pas avec l'ordre de valeurs du système existentiel de référence. Il en résulte un doute et une altérité qui conduit subtilement et inévitablement à une aliénation de l'expression musicale. Cette aliénation reste spécifique à la transcendance dans le sens de Jaspers qui voit dans le transcendant l'être lui-même vers lequel tend le mouvement de transcendance. Jaspers définit l'existence comme « ce qui se comporte par rapport à soi-même et à sa transcendance ». Il voit dans le discours humain une sorte de contradiction inévitable parce que les choses dont il parle, les choses sensibles, sont corruptibles par génération. Le point de vue de Jaspers ne tient pas compte du fait que tout discours, et donc aussi le discours musical, met en évidence les notions de quantité, de qualité et de relation qui caractérisent les choses sensibles et donc par sa nature, le discours musical est soumis à la relativité d'une génération subjective. La position de Jaspers conduit implicitement à une réalité singulière qui évolue d'une manière anarchique dans le contexte d'une « ontologie régionale ». Cette attitude va de pair avec la position de Locke qui voit l'identité personnelle comme critère de la conscience de soi. En ce sens, Locke est le précurseur d'une conception transcendantale dynamique du sujet et de l'identification de soi à la nature. « L'homme marche dans l'image de la vérité, et il est troublé par le conseil de la vanité », dit saint Augustin[1] indiquant aussi qu'il n'existe pas pour lui de symétrie entre les deux termes. C'est en effet un besoin de libération de l'esprit et de transformation de notre rapport à la réalité transcendantale

[1] Sermon 60 (PL 38, 403)

https://biblioteca-digitala.ro

dans le sens de son appréhension esthétique. Dans l'expression cartésienne « Cogito ergo sum », « sum » est un verbe actif qui nous indique que la pensée représente l'acte existentiel dans toute sa puissance d'évolution innovatrice. C'est le point de départ d'un processus d'atomisation du sens dans la phénoménologie musicale, qui peut transformer (voir altérer) la connaissance de la réalité objective.

Entre la nature et l 'esprit il y a une réciprocité existentielle qui reflète l'ordre cosmique et qui se retrouve dans toute expression musicale subjective. La capacité de la musique de représenter cette réciprocité fait entrer dans le monde corrompu du sensible la réalité transcendante du monde des essences. Le discours musical, par une esthétique appropriée, met en évidence l'existence de cette réalité transcendante, réalité dans laquelle la responsabilité de l'art de l'homme apparaît comme un élément unificateur fondamental.

4. Temps musical, temps affectif, temps eternel

Bergson a toujours comparé l'unité temporelle de la conscience à une phrase musicale où chaque note est dépendante de la note précédente et détermine à son tour la note à venir. C'est pour cela que l'essence du présent ou le temps vécu se présente comme une *mélodie intérieure intime*. Dans les *Données immédiates de la conscience* Bergson affirme que notre conscience, notre vie intérieure toute entière témoigne d'une organisation mélodique parfaite. On introduit, ainsi, par le caractère intentionnel de l'affect, une nouvelle dimension du vécu, celle de l'affectivité spécifique à la conscience de soi. La constitution de l'instant joue un rôle essentiel dans la structuration d'une expérience musicale. Dans ces analyses phénoménologiques de l'instant, Husserl qualifie la mémoire et l'attente comme les deux formes essentielles de la conscience du temps. Le sentiment du temps trouve sa source dans le *moment de présence* qui englobe dans sa

https://biblioteca-digitala.ro

structure un double *horizon de rétention et protension.*[1] L'expression musicale est tributaire au sentiment et à la structure du temps qui, en effet la détermine dans les moindres détails[2]. Par le jeu de la rétention et de la protention, la conscience de soi transcende ses limites et peut accéder à la compréhension de la réalité existentielle.

À l'opposé de la conception de Bergson de la durée vécue comme une durée continue sans points de ruptures, Bachelard dans *L'intuition de l'instant* montre que la seule réalité temporelle est celle de l'instant. La temporalité est fondamentalement discontinue[3] et elle se manifeste comme une « *poussière* d'actes instantanés séparés les uns des autres par des *intervalles* ». Se développe ainsi une dialectique de l'instant et de l'intervalle : l'instant demande l'intervalle auquel il s'oppose mais dont il ne peut pas s'en passer.

En résulte deux conceptions du temps vécu (ou existentiel) : le temps vécu comme durée vécue (Bergson) et le temps vécu comme instant vécu (Bachelard). Dans ce contexte on peut considérer que c'est plus judicieux de remplacer le terme « vécu » par « affectant », « affectif ». Claude Zilberberg nous dit : « Inviter l'affectivité à participer à la production du sens – lui confier la direction ». En résulte deux approches affectives du temps-affect, celle de la sensation du présent comme événement et celle de la sensation du présent comme éternité. La symbiose de ces deux conceptions conduit à nous faire sentir le temps comme une source d'activité intentionnelle.

Ainsi on peut comprendre mieux la conception du temps musical d'Olivier Messiaen qui prêche la *fin du Temps* pour

---

[1] Herman Parret dans *Épiphanies de la Présence*, Presses Universitaires de Limoges, 2006 ecrit : La rétention est une propriété du vécu par laquelle ce qui a été vécu reste enveloppé dans les champs de la présence, tandis que la protention est la propriété complémentaire de la conscience vivante toujours tendue cers ce qui n'existe que sur le mode de la possibilité. Il est important de noter qu'une relation directe s'installe entre la rétention et la protention dans les deux sens : que le passé soit retenu dans le présent vivant ouvre celui-ci à ses possibilités, d'une part, et de l'autre, que le sujet se projette vers ses possibilités à modaliser le passé, à le réinterpréter. ….Ainsi le *temps vécu* n'est pas une synthèse de moments successifs mais le passage *perpétuel* par lequel le présent s'enrichit de ce qui a été vécu et s'ouvre à de nouveaux possible. La conscience rassemble les temps différents dans une *présence* et assure la transition des temps et leur maintenance dans le *maintenant*.

[2] Messiaen considère que la polyrythmie est l'âme de l'univers.

[3] Dans sa théorie mathématique, R. Thom appelle les points de ruptures de la temporalité discontinue comme catastrophe.

https://biblioteca-digitala.ro

entrer dans l'éternité *(Quatuor pour la fin du Temps).* L'entrée dans l'éternité symbolise, en effet la transcendance du sensible vers la réalité immanente de l'esprit humain. Un tel instant élimine l'angoisse et réalise l'accomplissement du temps. L'expérience musicale inscrit l'éternité dans le temps, elle projette la conscience du soi hors du temps. En ce sens Messiaen créée une musique « capable d'arrêter le temps ». Gisèle Brelet considère qu'écouter la sonorité musicale on éprouve la métaphysique immanente du temps en dehors de toute signification psychologique[1]. Elle nous donne l'exemple de la musique de Debussy qui, selon elle, « purifie la durée subjective en l'identifiant totalement au temps musical de la sonorité ». Elle insiste sur le fait qu'en sonorité se trouve l'essence même de la musique en enfermant en elle le présent éternel. Pour Gisèle Brelet il y a deux types d'attente chez celui qui écoute la musique : l'attente psychologique, comblée par la musique wagnérienne, et l'attente esthétique, transcendantale, qui n'est pas loin de l'instant et qui est source du sentiment pur comme c'est le cas dans l'écoute de la musique de Debussy. Cette différentiation a le mérite de faire une distinction formelle entre le présent comme événement et le présent comme éternité. Les textures polyrythmiques de la musique de Messiaen se déploient en fonction de son « aspiration à l'éternité » et son désir de la cessation du temps.

Par la cessation du temps, Messiaen tend vers une « suspension du jugement », vers « l'épochè »[2], qui correspond à une cessation du flux habituel des pensées par interruption de leur cours continu. *Epekhô,* j'arrête, disait Montaigne dans les *Essais,* en s'alignant à tous les philosophes qui voyait en *épochê* un état essentiel destiné à favoriser

[1] Gisèle Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique,* P.U.F., Paris, 1949.

[2] « Epokhe » représente une suspension de la réalité existentielle, un exercice utilisé pour atteindre le noyau irréductible de la certitude absolue. Descartes présente l'expérience du « doute », non comme un état définitif de recherche, mais comme une action volontaire et consciente par laquelle on fait l'abstraction de toutes les opinions sans un fondement logique. Ce « doute » ne génère pas une indécision paralysante. La peur de paralysie est éloignée par la relation intersubjective de la conscience avec elle-même, générée par la dynamique de la vie spirituelle qui alimente la vitalité du processus de la compréhension. Il s'agit de l'autonomie de la conscience absolue qui caractérise la dialectique des couches antéprédicatives de la conscience, qui d'après Fichte, est le produit d'un « choque originaire» par lequel la conscience se retrouve d'une manière involontaire, auto-affecté.

https://biblioteca-digitala.ro

l'ataraxie sur le chemin de la transcendance. La musique de Messiaen, en nous conduisant vers un état cognitif par la dynamique interne de la conscience phénoménale ouvre puis donne corps au processus même du devenir–conscient. W. James, dans *Précis de psychologie*, Paris, 2003, met l'accent sur le moment instantané ou se produit subitement la prise de conscience du sens de l'événement dont nous n'avions jusqu'alors que le pressentiment.

Chez Messiaen, la découverte du sens devient ainsi le résultat de sa quête de l'éternité en cultivant la force de la présence de l'instant dans la conscience de soi-même. Autrement dit, le temps est supposé saisir sa propre éternité dans le présent. *L'éternité n'existe que par le temps qui est son efficacité créatrice* écrit avec un pragmatisme adéquat, Gisèle Brelet dans *Le temps musical.* Pourtant, Messiaen lui-même, est conscient de l'incommensurabilité et l'irréconciabilité du « temps musical » et de « l'aspiration à l'éternité » en appelant celles-ci « le charme des impossibilités »[1].

C'est une conséquence de la corruption à la génération d'une œuvre musicale, corruption qui caractérise tout processus de création de l'esprit humain. Dans ce contexte, le temps vécu qui caractéristise la phénoménologie musicale, laisse son empreinte sur les possibilités réelle de la transcendance en mettant en évidence l'importance de l'instant dans la dynamique et la structuration de la compréhension existentielle.

La signification du temps vécu reçoit dans la contemporanéité, dans le monde des neurosciences une nouvelle approche. Aujourd'hui on admet que la pensée est inscrite dans le cerveau, et que les idées s'expriment par les moyens d'interconnexions neuronales.

On refuse de croire au dualisme, à l'existence de deux mondes séparés : d'un coté l'esprit, de l'autre la matière, comme le pensait Descartes. Tous les problèmes d'image mentale, conscience, désir, intelligences se dissoudent dans la neurobiologie. La subjectivité de l'individu est devenue un épiphénomène inutile à la perception du temps et en général à

[1] Hermann Parret, *Épiphanies de la Présence*, Presses Universitaires de Limoges, 2006.

https://biblioteca-digitala.ro

la perception de la nature[1]. La beauté de la relation entre la nature et l'esprit est complètement mis à l'écart et l'affirmation « quelle belle musique » n'a pas de sens une fois qu'on connaît le processus physique adjacent. On est très loin de l'esprit de Messiaen et en général de l'esprit de la recherche approfondie de la vérité, de l'esprit de la transcendance intentionnelle. On se retrouve dans un contexte simpliste, tenant compte que la musique naît à la frontière entre le monde antéprédicatif et le monde de la réflexion logique formelle.

L'expérience esthétique de la musique est une expérience du monde dans le sens de sa généralité. Par cette expérience l'homme découvre les multiples horizons générés par l'explosion de « l'originaire » à la naissance du monde d'après une expression chère à Mircea Eliade. Par cette expérience l'homme découvre que le monde dans lequel il vit est défini comme un « cosmos » gouverné par des lois inexorables et pas comme un « chaos » dans lequel les événements sont des accidents non contrôlables. Il découvre les rythmes naturels qui expriment l'ordre, l'harmonie, la permanence et la pérennité de l'existence primordiale. Pour Schumann la musique nous donne la possibilité de « pouvoir [nous] entretenir avec l'au-delà », dans la mesure où par la musique on peut accéder à la source des choses et à leur vérité primordiale. Lorsque Beethoven écrit ses symphonies, il amène dans le domaine de la connaissance relative, les éléments ineffables d'une primordialité latente qui permettent une ouverture vitale vers l'absolu pré-conceptuel.

L'œuvre musicale par sa capacité unificatrice de la nature et de l'esprit génère une vision spécifique de l'« Un » indivisible et sans logique conceptuelle et de « Multiple » dérivé par toute connexion ou relation structurelle. L'expression musicale qui a pour vocation essentielle la structuration d'une temporalité à la fois humaine et cosmique met en marche une ontologie phénoménologique en scrutant dans les moindres détails, l'intériorité primaire de l'homme.

Baumgarten, le père de l'esthétique moderne, considérait que « l'art c'est penser en beauté » en sachant,

[1] Jean-François Dortier, *Du cerveau à l'esprit*, dans J. F. Dortier (coordonné par) *Philosophies de notre temps*, Sciences Humaines Editions, Auxerre, 2000. Les mêmes problèmes sont traités dans : J.N. Missa, *L'Esprit-Cerveau. La philosophie de l'esprit à la lumière des neurosciences*, J. Vrin, Paris, 1993, et aussi, dans : Patricia Churchland, *Neurophilosophie. L'esprit cerveau*, PUF, Paris, 1999.

https://biblioteca-digitala.ro

depuis Platon, que La Beauté sous quelque forme quelle s'exprime, conduit directement à ce qui est primordial, à l'Idée de Bien. En ce sens, la musique représente le miroir de l'univers tout entier en offrant à l'esprit humain la connaissance de toutes ses lois originaires. Ainsi, en transcendant les barrières du sensible de la connaissance phénoménologique on arrive à la contemplation spirituelle. De la contemplation cognitive on arrive à la révélation de la conscience en-soi, d'où on n'a qu'un pas pour obtenir la liberté spirituelle pure.

5. En guise de conclusion

En final nous sommes obligés de faire quelques remarques. Le problème de la liaison entre la musique et la transcendance doit être analysé dans un cadre pluridimensionnel tenant compte du fait que l'expression musicale est générée dans deux logiques complémentaires ; d'une part une logique formelle qui gouverne, suivant les lois de la nature, la succession des événements sonores de l'expression musicale et d'autre part une logique transcendantale qui est la science de la vérité objective ou des conditions *a priori* de toute existence.

Le premier type de logique, la logique formelle caractérise les moyens et les règles avec lesquels a été généré le discours musical. Celui-ci naît d'une juxtaposition correcte des unités sonores élémentaires des masses syntaxiques conformément aux relations paradigmatiques à l'intérieur de l'œuvre musicale[1]. La logique musicale formelle doit être liée plus à une topologie dialectique définie par la signification du « logos » qu'à une algèbre combinatoire statique et rigide. Le deuxième type de logique, la logique transcendantale est déterminée par l'origine de la musique et il est à l'origine de « l'Idée » et de la « réflexion » dans la construction de l'œuvre musicale[2]. Ce type de logique représente le fondement du mécanisme de génération du processus de compréhension *a priori*, mécanisme présent dans le « vécu » subjectif.

[1] La relation paradigmatique agit sur les l'ensemble des liens que les cellules musicales non manifestées entretiennent entre elles ; ce type de relation est présent au moment de la sélection pendant le déroulement du processus de la création du discours.

[2] Pour plus d'information sur ce sujet, voir : Tudor Misdolea, Réel et symbole dans l'expérience musicale, Muzica nr. 2, Bucarest 2010.

https://biblioteca-digitala.ro

L'expérience musicale est une réalité pérenne. Elle représente une réalité perpétuelle qui se constitue comme un symbole de l'éternité[1]. Par l'expérience du transcendant de l'expression musicale le réel subjectif de la vie « présente » s'enrichit des potentialités de la sacralité, condition sine qua non de son existence et de sa raison d'être. En ce sens il faut remarquer que la musique naît d'une nécessité primordiale d'expression et de méditation sur l'existence, nécessité qui trouve ses sources dans les couches antéprédicatives de la spiritualité. Ces sources résident dans un ensemble de structures peu différenciées qui, dans le monde du sensible, détermine en dehors de toute logique formelle les entités perceptives et imaginatives fondamentales dans l'évolution de l'expression musicale. Le réel originaire, c'est-à-dire la vérité, entre dans la présence de la vie subjective par l'expérience transcendantale de l'intuition. On peut parler d'un contexte « réel-symbole » qui évolue simultanément avec le contexte « espace-temps » de la phénoménologie naturelle[2]. Les deux contextes s'entrecroisent à l'occasion de l'apparition de chaque mouvement spirituel. Le discours musical se manifeste comme une présence ininterrompue dans une réalité esthétique de l'eternel instant musical.

On peut considérer, en ce sens, le temps musical comme un élément régénérateur du temps primordial. L'œuvre musicale est le produit de cette présence ininterrompue de la musique qui se constitue comme l'expression d'une réalité transcendante dans l'esprit de l'homme par laquelle la vérité existentielle devient une dimension objective. Pour paraphraser Paul Klee, on peut observer que la musique ne reproduit pas le visible, elle rend visible une vision secrète. La musique devient ainsi, un axe du monde, « Axis Mundi », un axe de communication par laquelle l'absolu se manifeste dans la présence vécue de l'instant subjectif. Par cela l'homme transcende les limites de la pensée conceptuelle en comprenant et finalement en s'intégrant dans le rythme cosmique fondamental.

---

[1] Le terme « symbole », conformément à son origine grecque, représente un signe de reconnaissance formé par les deux moitiés d'un objet sectionné ; en ce sens l'expérience musicale unit l'élément transcendant de la réalité primordiale, réalité des essences avec l'élément sensible de la réalité profane.

[2] T. Misdolea, *Introducere la fenomenologia experientei muzicale p. 141*, Editura Universitàtii Nationale de Muzicà, Bucarest, 2013.

https://biblioteca-digitala.ro

Logica Lumilor Posibile (XVI)

Nicolae Brânduș

În următoarele intervenții din *Logica Lumilor Posibile* vom studia câteva modele de formare a discursului muzical insistând asupra relației dintre parametrii obiectului sonor. Este vorba despre instituirea unei noi practici muzicale, pornind nu de la *sunet*, ca obiect al enunțului, ci de la ***relația*** dintre elementele constitutive ale limbajului muzical.

În seria *Logicilor* de până acum am înfățișat universul polidimensional în care se înscrie experiența muzicală, constituit din cele șase spații acustice (L, D, I, IT, T, TB), asupra cărora nu mai revin. Este vorba despre un complex de valori înseriate și scalate între care se stabilesc relații urmând a căpăta sens și formă în discursul promulgat prin decizie componistică și afirmat în acțiunea vie a „rostirii". Acest proces al interrelaționării dintre valorile spațiale se petrece de obicei inconștient, ca parte a unui complex de factori interdependenți funcțional, ale cărui resorturi interacționează în afara conștiinței actanților. Voința componistică (formativă) se aplică sintetic asupra acestui proces, coordonând conștient (decizional) evoluția anumitor elemente subsidiare ale acestui fenomen prolix, neomogen al comunicării, și care, în funcție de, și prin concretețea *gestului* asigură automat coerența întregului mecanism conform structurii fenomenologice a domeniului. În programul *VAGUES*, discutat în *Logica Lumilor Posibile VII* (Rev. *Muzica* 3/2010) am înfățișat modul în care schimbările de stare din structura unor parametrii determină în mod necesar schimbări în alte spații acustice. Ordinea pe care ne propunem a o defini în noua *Logică* a funcționării domeniului necesită redefinirea elementului prim a fi pus în lucru în vederea elaborării unui limbaj coerent și corect aplicat în datele sale fundamentale: un set de *obiecte* și o *gramatică* stabilind principiile de relaționare dintre aceste elemente – puncte scalate în toate spațiile sonore de mai sus. Este vorba despre o

https://biblioteca-digitala.ro

complexitate structurală imensă, în cea mai mare parte inclusă funcțional în comportamentul *materiei* acustice, deci în afara prizei ***conștiente*** a acțiunii interpreților (vezi si *Logica XV, Motto 4*). Ne vom referi în discuția noastră strict la acele elemente structurale ale limbajului muzical care pot deveni în practica domeniului *informație* conștientă asupra căreia actantul poate interveni concret, actual, în vederea unui scop.

Cu aceste considerente ne vom pune problema constituirii unui discurs muzical redefinit în funcțiile sale de bază, și anume clădit pe *relație* și nu pe *enunț-obiect* (sonor) în desfășurarea teleologică.

Enunțul *intervalic* este acțiunea formativă elementară în acest discurs și se produce dual, într-o relație definită între anumite puncte spațiale ce constituie fenomenologic obiectul muzical. Limbajul generat se edifică pe un complex de relații asupra căruia urmează a se concentra acțiunea formativă. Această transgresie de la enunțul *prim* de **sune**t, conform practicii muzicale tradiționale, la enunțul *prim* de **relație** între puncte spațiale asupra cărora se va concentra acțiunea formativă a discursului muzical privește evident altă *Lume* (a comunicării prin sunet – în sens generic) cu altă *Logică* internă de desfășurare a acțiunii (muzicale).

Lucrarea *Cantus Firmus* (*PHTORA III*) deschide în acest sens un alt mod de definiție a o*perei muzicale*. Problema *invenției* în ce privește configurarea limbajului muzical se transgresează de la un anume tip tradițional de „lectură” (a operei închise în semiologia tradițională corespondentă) la alt tip de ***enunț***. Și anume, de la *element* la *relație-element*. (Dacă am nota cu [*MT*] cardinalul mulțimii totale a punctelor spațiale înseriate și scalate în toate dimensiunile-spații ale obiectului muzical, relația dintre aceste ***n*** elemente luate câte n ≤ [MT] va constitui modelul generic al formării discursului muzical în noua ordine.) Discursul muzical va deveni locul privilegiat de ***enunț*** al intersecțiilor de relații dintre parametrii constitutivi ai domeniului, enunț actualizat prin acțiune *volitivă*, fiind vorba de structurări de relații între cel puțin două elemente ale mulțimii MT. Ne plasăm într-un alt domeniu de definiție a *operei* și a *limbajului muzical*, interpretului revenindu-i o funcție diferită în *rostirea* acestora.

Recursul la *invenție* prin instituirea *relației* ca demers inițial în formarea discursului muzical apare în lucrarea *Cantus Firmus* ca un raport special între *gest* și *mentalitate*. În spațiul *I*

https://biblioteca-digitala.ro

(al frecvențelor sonore) se aplică procedeul, definit în *Logicile* anterioare ca „o muzică cu doi pași”. Fiecare interval (generic) urmând a fi enunțat în discurs este inițial preconceput mental; apoi aplicat liber în **invenție**, conform regulilor date de procedură în partitura lucrării.

Jocul acestor relații, ca element definitoriu al formării discursului, constituie o*pera finită*, astfel configurată, conform unei gramatici date, corespunzătoare *Logicii* respective. Se pot configura în cadrul aceleiași **Logici** indefinite variante de aplicare a acestei gramatici de tip *relațional*, generând operă muzicală (finită) indefinit.

Voi atașa celor de mai sus partitura lucrării *Cantus Firmus*.

CANTUS FIRMUS

by Nicolae Brindus
(1970)

PIANO (SAU/ȘI ORGA,CELESTA, KGLOCK SI ALTE INSTRUMENTE CU CLAVIATURĂ)

PIANO (AND/OR ORGAN, CELESTA, K-GL, ANY OTHER KEYBOARD INSTRUMENTS)

I.Reguli generale

1) Muzica se compune din 120 structuri a câte 5 secvențe fiecare. Pentru o execuție cel puțin o structură se cere a fi interpretată, fie mental fie sonor.

2) Pentru fiecare secvență alege-ți cel puțin două intervale generice din setul următor:

[secunda mica, secunda mare, tertia mica, tertia mare, cvarta perfecta, cvarta marita]
1 2 3 4 5 6

Numai aceste intervale generice vor fi enunțate, în invenție proprie pe secvența respectivă.

I. Rules to follow in the play

1) Music is composed of 120 structures made up of 5 sequences. For a performance, at least a structure should be played, mentally or by sound producing means.

2) For each sequences choose at least two intervals from the following set:

[minor second, major second, minor third, major third, fourth, augmented fourth]
1 2 3 4 5 6

Only those chosen generic intervals will be enunciated in your musical invention during the respective sequence.

https://biblioteca-digitala.ro

II.Elemente libere:

*sunetul de pornire al intervalului.

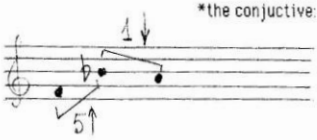
*enunțul sau în succesiune sau simultan.

*direcția (+↑) ascendentă sau (-↓) descendentă a enunțului intervalic.

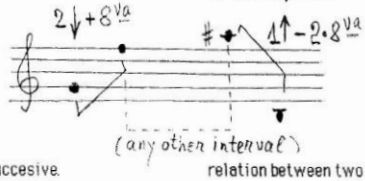
*combinarea simultană sau succesivă a intervalelor generice alese.

*numărul de octave (+ n 8 ves) adăugate (sau nu) în direcție ascendentă (↑= +) sau descendentă (- =↓) unui interval generic.

*relația conjunctivă:



sau disjunctivă:



între două intervale succesive.

*duratele sunetelor ce compun intervalele.

*enunțurile tăcerilor și duratele lor (aplicații mentale sau nonaplicația unui interval generic în invenție)

Pentru fiecare secvență îți vei alege în mod liber o unitate metrică ♩ = x (M.M)

II. Free elements:

*the starting point (note) of an interval.

*the simultaneous or successive enunciation of intervals.

*the ascending (+↑) or the descending (-↓) direction of the enunciation of the generic interval

*the simultaneous or successive combination between the chosen generic intervals.

*the number of 8ves (+ n 8ves) added or not in both directions (+↑,-↓) to a generic interval.

*the conjuctive:

or the disjunctive:

relation between two successive intervals.

*the duration of the sounds composing the intervals

*the enunciations of silences (mental or no applying of a generic interval in your invention) and their durations.

For each sequences choose freely a metric unity ♩ = x (M.M).

https://biblioteca-digitala.ro

III.Reguli de desfășurare a invenției

1) Comunică-ți discret partenerilor unitatea metrică aleasă.

2) Începe prima secvență.

3) Fiecare partener va intra in joc dupa ce ai început secvența în mod liber. Ascultă-le muzica și încearcă a stabili între cântatul propriu și cel al partenerilor relații muzicale concrete. Îți revine rolul de a le unifica intervențiile eterogene.

4) Dupa ce muzica partenerilor a încetat, termină secvența cu un scurt comentariu sintetic; urmează o pauză generală.

5) Dupa o nouă alegere de intervale generice și unitate metrică atacă secvența următoare după aceleași principii.

III.Rules of the play

1) Make discretely known your metric unity to your parteners.

2) Begin the first sequence.

3) Each of your parteners will begin to play after you, freely. Take care to their music and try to establish concrete musical relations between your and your parteners' play. You have the basic role to unify their heterogeneous interventions.

4) After the finish of your parteners' music, finish also by a short, synthetic commentary.

5) The sequence ends with a short general pause.

6) After a new choise of generic intervals and metric unity, begin the next sequence following the same rules of the play.

IV. Note importante

A) Orice interval urmând a fi enunțat trebuie preconceput mental. Este o muzică cu permanent doi pași.

B) Tacerea are două semnificații:

- imobilitate (mentală și gestuală) - stoparea acțiunii muzicale.
- gest (enunț mental nesonorizat al unui interval generic). În ambele cazuri tăcerea are un sens intuitiv definit, în strînsă relație cu muzica pe care o cânți.

C) Urmărește atent structura metrică a invenției proprii!!

IV. Important notes

A) Each enunciated interval should be mentally preconceived. It is a music with permanent two steps.

B) The silence has two significations:

- mental and gestual immobility (stop of musical action)
- gesture (mental, not sound-producing enunciation of a generic interval in invention)

In both cases the silence has a definite musical intuitive meaning, in close connection with the sense of the music you are playing.

C) Follow carefully the metric -structure in your play, even in the most polyrhytmical way.

https://biblioteca-digitala.ro

V. Sfaturi prietenești

- stabilește atitudini muzicale foarte diferite de la o secvență la alta.
- utilizează cât mai multe instrumente cu claviatură, prepară pianul, distorsionează cât poți (chiar și prin mijloace electronice) sunetul natural al instrumentelor.
- compune o largă dramaturgie a interpretării piesei; mixează-ți cântatul cu non-sunet, gest, imobilități...
- nu cânta toate secvențele cu toți partenerii.
- urmărește în primul rând expresia, expresivitatea în tot ceea ce faci.

V. Friendly advices.

- look for very different musical attitudes from a sequence to another.
- use a large set of keyboard instruments and try to prepare the piano. Distort as much as possible the natural sounds even by electronic means.
- compose a large dramaturgy of the play mixed with gesture and immobility...
- do not play every sequence with all of your parteners.
- free nuances and movements on the stage (by video and stereophonic reasons) should be impressive and expressive.

VI. Note finale

1) Urmează cu strictețe toate regulile!
2) Caută permanent împreună cu partenerii soluția cea mai reușită (artistic) a piesei.
3) Evită capcana muzicii "free" și aleatorismul lui John Cage!

VI. Final notes

1) Follow strictly the rules!
2) So as in a chess play, there is no unique best solution of the piece.
3) Don't play "John Cage" and avoid the trap of "free music"!

https://biblioteca-digitala.ro

CANTUS FIRMUS

by Nicolae Brindus
(1970)

(n) INSTRUMENTE (VOCI)
(n) INSTRUMENTS (VOICES)

I. Reguli generale:

1) Muzica se compune din 120 structuri a câte 5 secvențe fiecare. O secvență se compune din 2 părți:
a) Enunț măsurat al unui interval
b) Terminus cadențial
Într-o execuție de concert, cel puțin o structură va trebui executată (mental sau cu sunete).
2) Prima pagina de partitură conține următoarele 5 structuri unde fiecare număr indică un interval măsurat în semitonuri:
(Ex. : (2) = secundă mare
(3) = terță mică
(6) = cvartă mărită

I. 3 6 5 2 4 II. 4 5 3 6 2

III. 2 4 3 5 6

IV. 6 5 3 2 4 V. 5 6 3 2 4

I.General rules

1)The whole music is composed of 120 structures made up of 5 sequences. Each sequences has two parts:
a)The measured enunciation of an interval
b) Terminus cadential
For a concert performance, at least a structure should be played, mentally or by sound-producing means.
2) The first page of your score contains the 5 following structures where each number denotes an interval measured in semitones.
Ex : (2) = major second
(3) = minor third
(6) = augmented fourth etc.

I. 3 6 5 2 4 II. 4 5 3 6 2

III. 2 4 3 5 6

IV. 6 5 3 2 4 V. 5 6 3 2 4

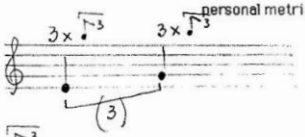
https://biblioteca-digitala.ro

II)Reguli de desfasurare a executiei

1) Preia unitatea metrică de la pianist ♩ = x (M.M.)
2) In raport cu ♩ = x (M.M.) preluată, alege-ți din următorul set de valori o unitate metrică proprie:

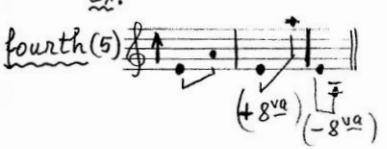
[♩. , ♩ , ♩³ , ♪ , ♪³ , 𝅗𝅥 , 𝅗𝅥³]

- bateți-o discret cu piciorul
3) Alege-ți una dintre cele 5 structuri din partitură.
4) Începe să cânți după o scurtă perioadă după începutul introducerii pianului, primul interval din structura aleasă pornind de la orice sunet. Fiecare sunet component al intervalului va dura in unități metrice proprii cât măsura în semitonuri a intervalului.



(unitate metrica proprie = ♩³)

5) Fiecare interval al structurii alese poate fi enunțat în orice direcție (↑ sau ↓).
6) De asemeni, i se pot adiționa ↑ sau ↓orice număr de octave.

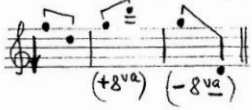
ex:

II) Rules of the play

1) Take the metric unity (♩ = X (M.M) from the pianist.
2) By connection to it, adopt for yourself a metric unity from the following set:

- beat it discretely with your foot.
3) Choose freely one of the 5 structures of your score.
4) Begin to play, after a while of the pianist's introduction, the first interval of the chosen structure, starting by any note. Each note of the interval will last the number of your personal metric unities indicating its semitones

(personal metric unity = ♩³)

5) Any generic interval could be enunciated in any direction (↑ or ↓).
6) Any generic interval could be enunciated by adding to it in any direction any number of 8ves (± n 8ves); + = ↑ and − = ↓.

or:

https://biblioteca-digitala.ro

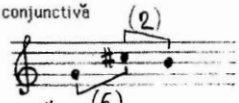
7) Păstrează bine în memorie cel de-al doilea sunet al intervalului astfel enunțat.

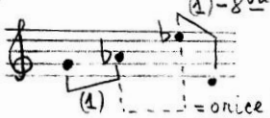
6) Alege-ți cel puțin două din intervalele din următorul set:

1	2	3	4	5	6
secunda mică	secunda mare	terța mică	terța mare	cvarta perfectă	cvarta mărită

și începi "terminusul cadențial" cu cea de a 2-a notă a intervalului enunțat anterior (intervalul măsurat al secvenței) enunțîndu-ți unul din intervalele alese din setul de mai sus. De aici încolo duratele sunetelor ce vor compune intervalele proprii alese vor fi libere. De asemeni sunt libere in "terminusul cadential" :

- sunetele de început ale următoarelor intervale.
- direcțiile lor (+ ↑) sau (- ↓).
- numărul de octave↑ sau ↓ adaugate intervalelor respective.
- ordinea enunțurilor lor.
- relația conjunctivă

(ex) :

sau disjunctivă:

(ex) :

dintre 2 intervale generice succesive aplicate in inventie.

7) Keep straight in your memory the second sound of the measured interval.

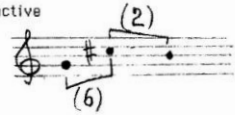
6) Choose at least two intervals from the following set:

1	2	3	4	5	6
minor second	major second	minor third	major third	fourth	augmented fourth

and begin the "terminus cadential" with the final note of the previous measured interval by enunciating one of them. In the "terminus cadential" durations are free so as:

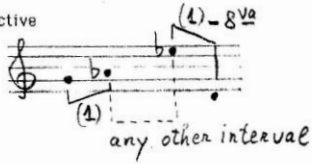
- the next starting points of the intervals.
- the directions (| or |) of the intervals.
- the successive combination between the chosen generic intervals.
- the number of 8ves added or not to the generic intervals.
- the conjunctive

(ex.):



or disjunctive

(ex.) :



relation between two successive intervals.

- the enunciation of silence (a mental or a no

https://biblioteca-digitala.ro

-enunțul pauzelor (gândite sau ca aplicație mentală a unui interval generic în invenție sau non aplicarea sa).
-structura temporală metrică sau non-metrică a propriei invenții (în relație sau nu cu o unitate metrică).
9) Sfârșește-ți "terminusul cadential" cu un sunet lung, același sunet memorat de la începutul terminusului cadențial.
10) Ascultă concluzia pianistului și prepară-ți execuția secvenței următoare în care vei aplica aceleași reguli.

III. Note importante

A) Fiecare interval urmând a fi executat trebuie să fie în prealabil conceput mental. Este o muzică permanent cu DOI PAȘI !
B) PAUZA (tăcerea) poate avea 2 semnificații:
1. - imobilitatea (mentală și gestuală: întreruperea acțiunii muzicale).
2. - gest (enunț mental sau nesonorizat al unui interval generic în invenție).
In ambele cazuri tăcerea are un sens muzical intuitiv în strînsă relație cu sensul muzicii pe care o interpretezi.

IV.Sfaturi prietenesti

- gaseste-ți atitudini muzicale cât mai diferite de la o secvență la alta.
- folosește cât mai multe efecte timbrale atât la propriul instrument cât și la altele la care poți cânta.
- compune-ți o dramaturgie a cântatului mixată cu gesturi, imobilitate și mișcări (eventuale) pe scenă.

applying of a generic interval in your invention).
- the metrical or not metrical time - structure of your invention (connected or not to a metrical unity).
9) Finish the "terminus cadential" by a long sound, the same of its beginning (the second sound of the measured interval of the sequence).
10) Listen to the pianist's conclusion of the sequence and prepare the next sequence following the same rules.

III. Important notes

A) Each enunciated interval should be mentally preconceived. It is a music with permanent TWO STEPS.
B) The silence has two significations :
1. - immobility (stop of musical action)
2. - gesture (mental, not sound-producing enunciation of a generic interval in invention)
In the both cases, the silence has a definite musical intuitive meaning, in close connection with the sense of the music you are playing.

IV. Friendly advices

- look for very different musical attitudes from a sequence to another.
- use a large set of sound-colours of your instrument, use various instruments of your class of instruments, use non-conventionnal instruments, etc.
- compose a definite dramaturgy of your play, mixed with gesture, immobility and movements on the stage.

https://biblioteca-digitala.ro

Se observă că acest text muzical face apel la portativul tradițional, strict explicativ pentru anumite noțiuni. Odată înțelese, portativul cu cinci linii și patru spații dispare.

Apelul la *mental* în configurarea acestei muzici este decisiv, în ce privește formarea unei *interiorități* structurale generative a jocului relațiilor. Orice apel configurativ în cadrul acestei gramatici, corect adoptate, la „reminiscențe" de diferite ordini importate dintr-o practică tradițională a muzicii (populare sau culte) apare fortuită. Se judecă (înțelege, simte) *altfel*. Interpretul își formează o altă lume a *rostirii* sensului (plural) al acestei opere, creație de limbaj, cu toate consecințele de rigoare. Își asumă în deplinătate de cunoștință de cauză regulile acestui joc. Acestei *arte*.

Deoarece ne aflăm în aceeași zonă, fatală, aș putea zice, a esteticii, a artei și a *eticii* implicate în *cuvânt*, în sensul cel mai cuprinzător. În formarea acestui nou *limbaj* se afirmă implicit și explicit, în *Logica* respectivă a domeniului aceleași calități date dintotdeauna omului să-și ducă efortul configurativ pe mai departe (continuând și împlinind prin prezența/absența sa lucrarea divină, ar zice unii…). Talent, sensibilitate, adâncime a trăirii, capacitate *estetică*, inteligență, gust, frumusețe, pregnanță, originalitate (listă deschisă), toate, privind comunicarea (artistică) le găsim în fiecare *gest* (sau nu). Deci un capitol separat privind afectivitatea și capacitatea estetică, rostul și sensul creației culturale ne apare la fel de concludent aici, în domeniul înfățișat mai înainte, ca și oriunde, unde prin muzică ni se spune *ceva*. Rigorile unui domeniu sau altul schimbă regulile jocului. Și postulăm și aici, ca și aiurea că numai prin adâncirea, dincolo de orice bariere intermediare, a calității prestației structurate a unei comunicări vom reuși să intuim și să *definim* zone încă neabordate, neîncercate de expresie și *comunicare* a Adevărului, a unei Realități cu indefinite fațete, în permanentă fluctuație, o *Fata morgana* abisală în fața **Realului** (*Vid*).

Va urma.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

PAUL CONSTANTINESCU, CONSTANTIN SILVESTRI şi GEORGE ENESCU

CONEXIUNI BIOGRAFICE şi MUZICALE

Sanda Hîrlav Maistorovici

Comunicarea de faţă îşi propune să pună în evidenţă, pe baza unor documente, legăturile evidente care s-au stabilit voit sau fortuit, de-a lungul timpului, între aceste personalităţi ale culturii muzicale româneşti. Demersul muzicologic se axează pe triunghiul isoscel în care vârful este considerat Paul Constantinescu, iar vectorii ce se dezvoltă din acest punct sunt consideraţi ca fiind relaţiile rezultate din intersectarea traiectoriilor vieţii şi creaţiei acestuia cu traiectoriile celorlalţi doi, Enescu având ascendentul de ,,model" şi ,,ideal", Silvestri contând ca ,,egal" şi ,,echivalent" al lui Paul Constantinescu. În cadrul comunicării sunt luate în considerare doar conexiunile care decurg din studierea unor dovezi concrete care le-au generat, urmând ca interpretările de ordin subiectiv să se sedimenteze ulterior. În această etapă studiul nu se apleacă asupra laturii „ENESCU-SILVESTRI" a triunghiului evocat anterior.

PAUL CONSTANTINESCU – GEORGE ENESCU

Este un fapt cunoscut că Paul Constantinescu avea un deosebit har literar. Epistolele sale în versuri adresate prietenilor au

https://biblioteca-digitala.ro

văzut deja lumina tiparului în anul aniversar 2009[1]. De curând am identificat în arhivele UCMR un text autobiografic în versuri pline de autoironie şi umor, scris cu deosebit talent iar în libretul operei *O noapte furtunoasă* textul în proză caragialian a luat formă versificată tot graţie talentului literar înnăscut al compozitorului. Crochiurile sale în creion şi peniţă, imortalizând cu un fin spirit de observaţie atitudinile colegilor de breaslă în timpul şedinţelor de la Uniune sau în timpul jurizărilor la concursuri, sunt deasemenea deja cunoscute. Iată deci că afinităţile elctive ale celor doi compozitori, Paul Constantinescu şi George Enescu se constituie într-o primă premisă a încercării de a stabili puncte comune şi a studia conexiuile ce pot fi reperate între cele două personalităţi de care ne ocupăm.

Prima mărturie a unui contact direct dintre cei doi compozitori o constituie un text autobiografic al lui Paul Constantinescu:

...am început să iau contact, mai întâi, fireşte, ca auditor, cu muzicienii.

Primele impresii au fost de-a dreptul copleşitoare, căci l-am auzit pe însuşi George Enescu. Nici nu-mplinisem 12 ani când părinţii m-au luat cu ei la spectacolul dat în seara de ***28 martie 1921****, în sala teatrului „Modern". Acompaniat la pian de Nicolae Caravia, marele nostru muzician a interpretat atunci pentru ploieştenii care, ca iubitorii de muzică din toate oraşele şi târgurile ţării, se îmbulzeau să-l asculte,* Sonata în mi minor *de Veracini,* Simfonia spaniolă *de Lalo,* la Preghiera *de Martini-Kreisler,* Moment muzical *de Schubert-Kreisler,* un Scherzo *tot de Kreisler, pentru a sfârşi cu* Poloneza *de Wieniawski. Atunci am simţit pătrunzându-mi în suflet fiorul nedesluşit al muzicii şi cred că tot atunci în inima părinţilor mei a încolţit hotărârea de a mă îndemna să păşesc pe acest drum.*[2]

Memorabilul concert al maestrului este dealtfel consemnat şi în volumul *O cronică ploieşteană. 1825-1974. Muzica în viaţa oraşului*

[1] Paul Constantinescu, *Corespondenţă. Scrisori şi portrete.* Cuvânt înainte, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii, Sanda Hîrlav-Maistorovici

[2] Tomescu, Vasile, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală UC din RSR, Bucureşti, 1967, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro

Ploieşti. Cartea a III-a. Diletanţii. 1907-1949. apărut la Editura Ploieşti-Mileniul III, 2006[1].

Zece ani mai târziu **(1931)**, când personalitatea muzicală a lui Paul Constantinescu se va fi conturat pe deplin, traiectoria vieţii lui se intersectează din nou cu sfera aureolată a personalităţii enesciene. Acest punct de intersecţie se concretizează în MENŢIUNEA A II-a A PREMIULUI „GEORGE ENESCU" pentru lucrarea ***Suita Românească.*** Scrisă parţial până în anul 1931 (*I. Colind-26 oct. 1930; II. Descântec-26 oct. 1930; III. Bocet-29 sept. 1930, V. Jocul căluşarilor-25 sept. 1931)* lucrarea a fost completată cu partea a *IV-a Cântec bătrânesc (15 ian 1936)* iar în 1942 a fost reorchestrată.

Anul 1932 îi aduce lui Paul Constantinescu o nouă recunoaştere a talentului său componistic: ***Cvintetul pentru flaut, oboi, clarinet, fagot şi violină, (****P. I , Allegro; P. a II-a, Andantino; P. a III-a, Allegro giocoso*) terminat la 26 aprilie 1932, este distins cu PREMIUL II „GEORGE ENESCU".

Anul 1938 consemnează o sumă de puncte de intersecţie ale drumurilor creatoare ale celor două personalităţi.

1. La **10 mai 1938** *Radio Paris – Tour Eiffel* programează o emisiune cu titlul *FESTIVAL DE MUZICĂ ROMÂNEASCĂ* în care sunt prezentate cinci lucrări româneşti: ***4 fabule*** în versiune orchestrală de Paul Constantinescu, ***Rapsodia nr.1*** de George Enescu, ***Suita clasică pentru pian şi orchestră*** de Dinu Lipatti, ***Divertisment pentru orchestră*** de Marcel Mihalovici şi ***Concert românesc pentru vioară şi orchestră*** de Stan Golestan[2].

---

[1] *În sala „Modern", renovată şi frumos decorată, Maestrul a dat un concert bogat, de data aceasta cu un program demn de un auditoriu versat. Deşi era în plină desfăşurare a seriei de recitaluri de sonate (martie-mai 1921, Ateneul Român, cu Alfred Alessandrescu) a găsit totuşi timp ca să pregătească pentru un mic turneu în provincie şi un program variat, cu piese de muzică din trei secole. Acompaniat de Nicolae Caravia a cântat:F. Veracini,* Sonata în Mi, *G. Martini- F. Kreisler,* Andantino şi Preghiera; *E. Lalo,* Simfonia spaniolă; *F. Kreisler,* Rondino, variaţii pe o temă de Beethoven; *H. Wieniavski,* Poloneza în La. *La cererea entuziastă şi insistentă a publicului Maestrul a mai cântat: F. Schubert,* Moment muzical *şi F. Kreisler,* Caprice vienois. *În sala plină nu s-au remarcat oficialităţile în afara nelipsitului procuror Constantin Iennescu şi nici prea mulţi din aşa-zisa „lume bună"; dar erau în schimb membrii corurilor şi numeroşi tineri, printre care mulţi elevi care consideră aceste concerte ale lui George Enescu ca sărbători.*

[2] Tomescu, Vasile, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală UC din RSR, Bucureşti, 1967, p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro

2. ***Sonatina pentru vioară şi pian*** scrisă de Paul Constantinescu la vîrsta de 20 de ani, când încă pendula între Ploieşti şi Bucureşti a atras atenţia lui George Enescu. În generozitatea sa recunoscută, maestrul girează cu numele său această creaţie interpretând-o. În luna noiembrie 1938, Enescu dă patru recitaluri la Ateneul Român. Nicolae Missir şi Mircea Voicana consemnează că programul celui de-al treilea recital (18 noiembrie) include, pe lângă Bach, Mozart, Beethoven şi *Suita* (sic!) de Paul Constantinescu[1].

Presa vremii consemnează evenimentul, clarificând faptul că în acel recital, Enescu a fost însoţit la pian de Constantin Silvestri iar lucrarea de Paul Constantinescu nu era *Suita,* ci *Sonatina pentru vioară şi pian*:

În marele său repertoriu, G. Enescu are grija, în fiecare an să adauge noi lucrări, cari atunci când sunt româneşti, le înfăţişează cu deosebită grijă şi dragoste. Anul trecut Dinu Lipatti a avut cinstea să cânte împreună cu maestrul, sonatina sa pentru violină şi pian, care a dovedit că tânărul muzician nu înţelege să-şi îngrădească marele său talent în cercul restrâns al virtuozităţii pianistice.

De rândul acesta, alt tânăr fruntaş al generaţiei sale, Paul Constantinescu a avut bucuria să-şi asculte tot o sonatină, cântată de Enescu în al treilea al său concert. Şi cred că amândoi au fost mulţumiţi: Enescu pentru că a putut să-şi dea seama că pe câmpul muzicii noastre, după îndemnul şi pilda sa, rodesc flori îmbelşugate, răspândind mireasma sănătoasă a ogorului românesc, iar Constantinescu pentru că a avut prilejul să-şi vadă floricica îngrijită cu drag ca de nimeni altul.

La acelaşi concert, s-au mai executat o sonată de Bach, aceea în La major, de Mozart, unică în felul ei prin conciziunea şi gravitatea ei şi în sfârşit, Sonata în do minor de Beethoven, acel monument măreţ fără pereche în literatura violonistică.

Enescu, în formă desăvârşită, ce a culminat în andantele din Sonata în re minor de Brahms, cântat ca supliment, ne-a uimit odată mai mult prin îndemânarea cu care a ştiut să se încadreze în cele cinci stiluri, adânc deosebite ale lucrărilor executate.

Ce vrajă se ascunde în acest om, care duce la desăvârşire orice întreprindere, oricât de felurită ar fi, deslegând calm şi sigur iţele muzicale cele mai încurcate? Acest dar se răsfrânge câteodată şi asupra colaboratorilor cu cari lucrează. La cel din urmă concert,

[1] Nicolae Missir şi Mircea Voicana, studiul *Viaţa şi activitatea lui George Enescu. Menţiuni cronologice.* apărut în volumul omagial *George Enescu.* Ed. Muzicală a UC din RPR, Buc. 1964, pagina 236.

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Silvestri, în ciuda sărăciei repetiţiilor, a întovărăşit pe maestru cu rară pătrundere şi înţelegere muzicală. Dar dacă în prima parte a programului rotunjimea audiţiei nu a avut nimic de suferit, cu cât ar fi câştigat coheziunea în Sonata de Beethoven, cu un ceas de repetiţii în plus! [1]

O altă sursă întăreşte afirmaţiile lui Mihail Jora:

Dându-i caracterul care deltfel nu-i lipsea în concepţia autorului, maestrul Enescu a dat acestei sonatine adevărata viaţă.

Partea pianului a fost susţinută de tânărul compozitor C. Silvestri, care a susţinut întreg programul (Bach, Mozart, P. Constantinescu, Beethoven) cu muzicalitatea-i cunoscută, dovedind totuşi o mai mare afinitate cu spiritul compoziţiei moderne, spre norocul colegului său P. Constantinescu.[2]

La rândul său, Emanoil Ciomac, făcând retrospectiva anului muzical 1938, referindu-se la prodigioasa activitate concertistică a lui Enescu, afirma: [...]*Cel puţin concertele lui de vioară (şase), date cu concursul doamnelor Madeleine Cocorăscu, Muza Ghermani-Ciomac şi al d-lor Radu Mihail, C. Silvestri şi I. Filionescu, au fost manifestări splendide de mare artă clasică, romantică şi modernă – cu compozitorii de frunte europeni, mai cu seamă în ce priveşte* sonata – *şi în parte* naţională *deoarece în programe au fost înscrise* Sonata populară românească *de George Enescu însuşi şi* Sonatina *lui Paul Constantinescu.*[3]

Tot Emanoil Ciomac semnalează reluarea sonatinei de către Enescu în anul 1944, în compania pianistului Ion Filionescu: *George Enescu şi-a dat, acompaniat la pian de expertul muzician I. Filionescu, primul concert de vioară, într-o serie care se anunţă a fi evenimentul de căpetenie pentru noi, al stagiunii de iarnă. Spunem aceasta, conformându-ne părerii noastre de totdeauna, fiindcă pe lângă splendoarea ce o menţine maestrul în interpretările sale unice, el aduce aproape la fiecare concert, pe lângă atâtea capodopere universale – şi lucrări româneşti de savoare şi seducţie sigure.*

Astfel, scurta, condensata în substanţa ei naţională şi bine lucrată în forme tradiţionale Sonatină *de Paul Constantinescu a avut*

---

[1] Mihail Jora, articolul: *George Enescu – Orchestra „Pro Arte",* în ziarul „Timpul", nr .561 din 23 noiembrie 1938, p. 2.

[2] Răzvan, Horia, articolul *Concertele lui Pablo Casals şi George Enescu,* în ziarul „Vremea", an XI, nr 565, 27.11.1938, p. 4.

[3] Ciomac, Emanoil, *Pagini de cronică muzicală 1939-1958. Vol II.* Editura muzicală Bucureşti 1980, p. 7. Articolul *Anul Muzical 1938,* apărut în „Curentul" 1 martie 1939.

https://biblioteca-digitala.ro

norocul meritat să fie, după o magistrală execuţie, aplaudată prelung de un public cald şi într-adevăr convins şi cucerit.

Nu e acesta un pas victorios înainte pentru cauza compoziţiei româneşti – pe care ne încăpăţânăm s-o apărăm aici şi noi, cu slabele noastre mijloace- dar în slujba căreia G. Enescu şi-a pus şi îşi pune tot prestigiul generos al sufletului.

3. Tot în anul 1938 lucrarea lui Paul Constantinescu ***Nunta în Fundul Moldovei (Nunta în Carpaţi)*** finalizată la 24 iunie 1938 este distinsă cu **PREMIUL I „George Enescu"**. Premiera a avut loc la 5 mai 1939 la ONB, după ce la 21 ianuarie 1939, avusese loc prima vizionare a spectacolului[1]. Baletul a fost reluat în stagiunea 1942-1943 sub bagheta lui Constantin Silvestri, în localul teatrului „Regina Maria". Din fericire, pentru posteritate Fonoteca Radiodifuziunii Române, deţine o înregistrare a lucrării, cu Orchestra Naţională Radio, Dirijor Constantin Silvestri, 27:30 (Înregistrare Electrecord).

La **25 aprilie 1945** Societatea Compozitorilor Români organiza sub înaltul patronaj al Majestăţii Sale Regelui Mihai I un concert festiv pentru sărbătorirea a 25 de ani de la înfiinţare. Orchestra Filarmonicii era dirijată de însuşi George Enescu. În program figura şi o lucrare de Paul Constantinescu: ***Burlesca pentru pian şi orchestră****,* terminată de Paul Constantinescu la Bucureşti în 27 septembrie 1937. Prima audiţie a fost la Radio, în 8 martie 1938, dirijor fiind însuşi autorul[2]. Mihail Jora consemna evenimentul în ziarul „Timpul" nr. 307 din 12 martie 1938, p.2: *Marţi seară am ascultat la aparatul de recepţie, pentru întâia oară, două lucrări ale compozitorului Paul Constantinescu: o simfonietă cu care autorul ei a câştigat în decembrie trecut premiul de compoziţie „Max Anhauch"şi o fantezie şi fugă pentru orchestră şi pian cu care a pierdut premiul „George Enescu" decernat cam în acelaşi timp.*

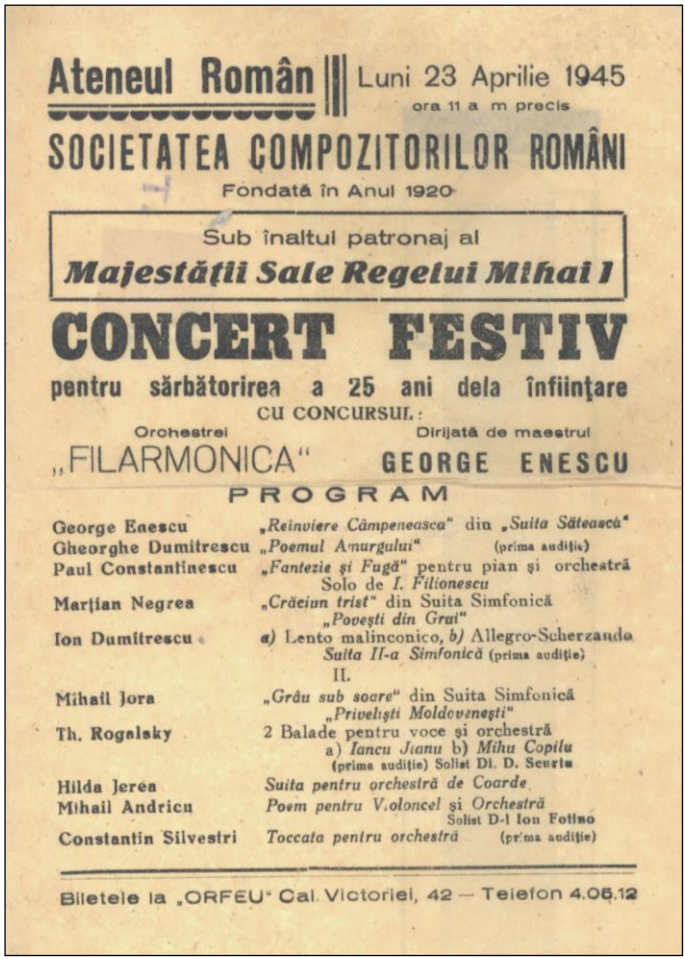
Programul de sală al concertului, descoperit de curând în Biblioteca UCMR, deocamdată fără număr de inventar, menţiona următoarele: „Fantezia şi Fuga *pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu este o lucrare care, contrar celorlalte lucrări ale sale, a fost mai puţin cîntată. Scrisă în 1937, a fost executată la prima audiţie la posturile noastre de Radio. Fantezia ţine locul unui preludiu şi e lucrată liber. Fuga, deşi se îndepărtează în general mult, de forma strictă, îi păstrează totuşi, elementele esenţiale:* expoziţia*, care e*

[1] Tomescu, Vasile , *Paul Constantinescu,* Ed. Muzicală a UC din RSR, Bucureşti 1967, p. 222.

[2] Cosma, Octavian Lazăr, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Bucureşti, 1999, p. 626.

https://biblioteca-digitala.ro

construită după toate regulile şi un stretto *final, riguros lucrat.* Divertismentele *nu prind înfăţişarea unei dezvoltări scolastice, ci formează adevărate pasagii de inspiraţie liberă. Ca în toate lucrările lui Paul Constantinescu, inspiraţia folclorului autohton e izbitoare; numai că în această lucrare, ea rămâne mult mai discretă ca altădată.*"

Sub bagheta lui Theodor Rogalski, lucrarea a mai fost prezentată de acelaşi solist în concertul Filarmonicii bucureştene din 17 octombrie 1948. De atunci asupra ei s-a aşternut uitarea.

Ateneul Român | Luni 23 Aprilie 1945
ora 11 a m precis

SOCIETATEA COMPOZITORILOR ROMÂNI

Fondată în Anul 1920

Sub înaltul patronaj al
Majestăţii Sale Regelui Mihai I

CONCERT FESTIV

pentru sărbătorirea a 25 ani dela înfiinţare

CU CONCURSUL:

Orchestrei „FILARMONICA" — Dirijată de maestrul **GEORGE ENESCU**

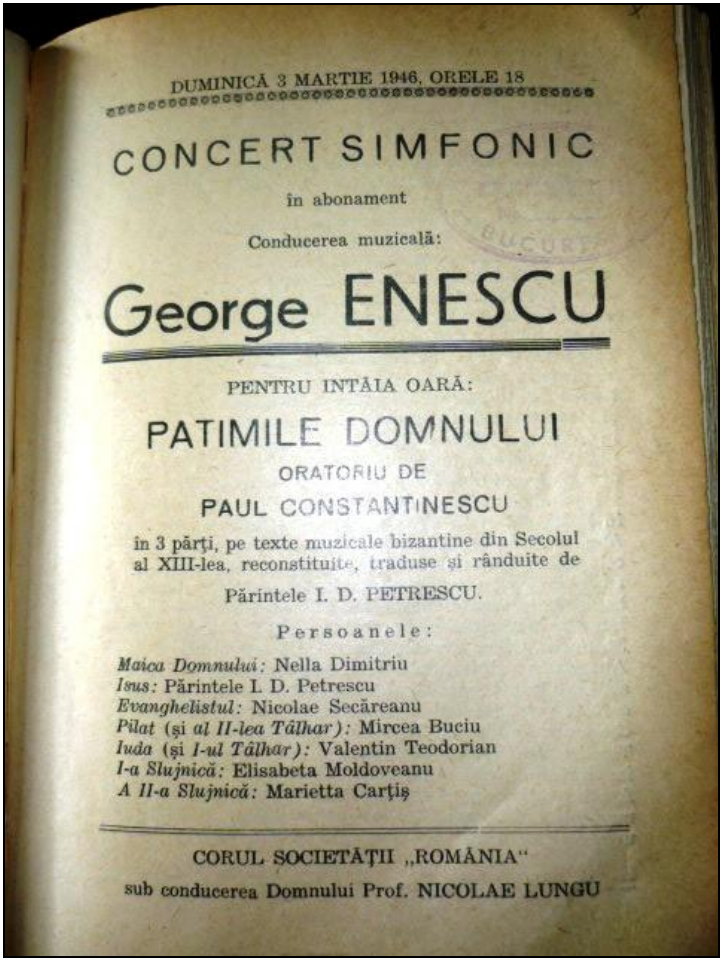
PROGRAM

George Enescu	*„Reinviere Câmpeneasca"* din *„Suita Săteasca"*
Gheorghe Dumitrescu	*„Poemul Amurgului"* (prima audiţie)
Paul Constantinescu	*„Fantezie şi Fugă"* pentru pian şi orchestră Solo de *I. Filionescu*
Marţian Negrea	*„Crăciun trist"* din Suita Simfonică *„Poveşti din Grai"*
Ion Dumitrescu	*a)* Lento malinconico, *b)* Allegro-Scherzando *Suita II-a Simfonică* (prima audiţie) II.
Mihail Jora	*„Grâu sub soare"* din Suita Simfonică *„Privelişti Moldoveneşti"*
Th. Rogalsky	2 Balade pentru voce şi orchestră a) *Iancu Jianu* b) *Mihu Copilu* (prima audiţie) Solist Dl. D. Seurtu
Hilda Jerea	*Suita pentru orchestră de Coarde*
Mihail Andricu	*Poem pentru Violoncel şi Orchestră* Solist D-l Ion Fotino
Constantin Silvestri	*Toccata pentru orchestră* (prima audiţie)

Biletele la „ORFEU" Cal. Victoriei, 42 — Telefon 4.06.12

https://biblioteca-digitala.ro

MOMENTUL 3 MARTIE 1946 este, după opinia noastră, punctul crucial al relaţiei Paul Constantinescu-George Enescu, pentru că în acea seară, cei doi, strălucesc în egală măsură pe firmamentul muzicii româneşti: ***Oratoriul Bizantin de Paşti (Versiunea I) Patimile Domnului***, scris între anii 1941 şi 1943, terminat la Bucureşti, 6 octombrie 1943, având durata de aprox. 1h. şi 30 minute a fost reprezentat în primă audiţie la 3 martie 1946 sub bagheta lui George Enescu.



DUMINICĂ 3 MARTIE 1946, ORELE 18

CONCERT SIMFONIC

în abonament

Conducerea muzicală:

George ENESCU

PENTRU INTÂIA OARĂ:

PATIMILE DOMNULUI

ORATORIU DE

PAUL CONSTANTINESCU

în 3 părţi, pe texte muzicale bizantine din Secolul al XIII-lea, reconstituite, traduse şi rânduite de

Părintele I. D. PETRESCU.

Persoanele:

Maica Domnului: Nella Dimitriu
Isus: Părintele I. D. Petrescu
Evanghelistul: Nicolae Secăreanu
Pilat (şi al II-lea Tâlhar): Mircea Buciu
Iuda (şi I-ul Tâlhar): Valentin Teodorian
I-a Slujnică: Elisabeta Moldoveanu
A II-a Slujnică: Marietta Carţiş

CORUL SOCIETĂŢII „ROMÂNIA"

sub conducerea Domnului Prof. NICOLAE LUNGU

https://biblioteca-digitala.ro

Reproducem în continuare, dintr-un interviu, cuvintele lui Paul Constantinescu despre această lucrare: *Iată, aici am oratoriul pe care l-am încheiat în ziua de 6 octombrie. Titlul întreg îl poţi citi pe copertă:* Patimile Domnului, oratoriu de Paşti, pe teme bisericeşti bizantine, reconstituite şi traduse de părintele I.D.Petrescu. *Prin osârdia părintelui Petrescu multe lucrări bizantine de mare valoare au fost scoase la iveală. Sunt teme din secolul al XIII-lea de un interes covârşitor, atât de perfecte şi conţinând atâta dramatism încât rămân şi acum actuale.*

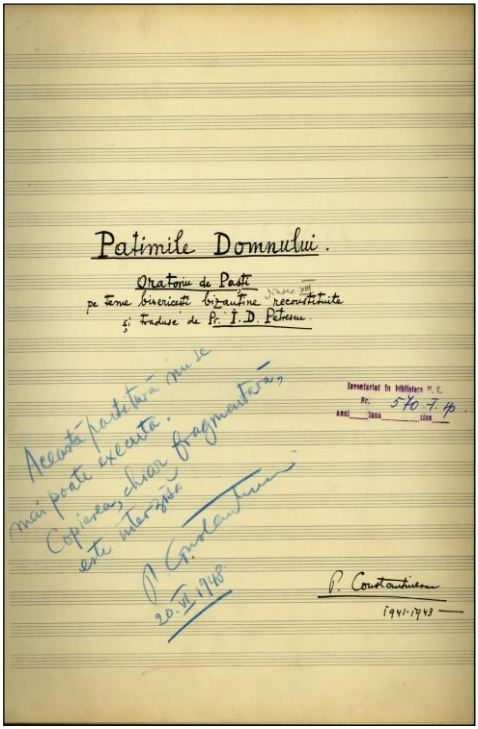
Toate corurile şi ariile acestui oratoriu sunt documente din secolul al VIII-lea, afară de „Aleluia", de la începutul părţii a II-a şi de finalul părţii a III-a (Prohodul), două documente din secolul al XVII-lea. Este o anume doză de „ştiinţificărie" în muzică. Textul este alcătuit după cei patru evanghelişti.

Ca şi Bach am început de la" Ziua azimilor" (Cina cea de taină), şi am continuat pînă la „Îngropare" . Am căutat să redau tot hieratismul textului într-o tehnică destul de modernă, care să nu schimbe caracterul esenţial al documentului. Greutatea a fost găsirea corespondenţelor în muzică a ethosului evanghelic, astfel ca muzica să aibă, în acelaşi timp, şi un sens dramatic. Mi-a cerut o muncă susţinută timp de patru ani.[1]

La 3 martie 1946, Orchestra Filarmonicii (cu suplimenţi la tube de la Radio), Corul „România" dirijat de Nicolae Lungu, alături de soliştii I. D. Petrescu, Nella Dimitriu, Nicolae Secăreanu, Mircea Buciu, Valentin Teodorian, Elisabeta Moldoveanu şi Marietta Carţiş interpretează Oratoriul sub bagheta lui GEORGE ENESCU. După cum se ştie, această primă versiune a Oratoriului a generat un imens scandal provocat de I. D. Petrescu, care a revendicat paternitatea asupra lui. În aceste condiţii, Paul Constantinescu a retras această versiune. Timp de patru decenii s-a crezut că autorul a ars manuscrisul acestei prime versiuni. În anul 2004, cu prilejul unei expoziţii omagiale organizate de Muzeul Naţional „George Enescu" prin directorul lui de atunci, pianista Ilinca Dumitrescu, prima versiune a acestui oratoriu a fost redată posterităţii.

[1] Citat din articolul *O vizită la compozitorul Paul Constantinescu*, apărut în ziarul „Evenimentul" an V, nr. 1535, 11 octombrie 1943, p. 2, reprodus în volumul Constantinescu, Paul, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p.46-50.

https://biblioteca-digitala.ro


Patimile Domnului.

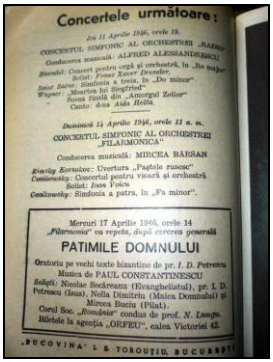
Oratoriu de Paşti
pe teme bizantine reconstituite
şi traduse de P. I. D. Petrescu

Inventariat în bibliotecă sub nr. 540 T 4p.

Această partitură nu se mai poate executa. Copierea unei fragmentări este interzisă

P. Constantinescu
1941-1943

După data de 3 martie 1946, se pare că Oratoriul ***Patimile Domnului*** a fost programat să fie cântat încă de două ori, dar aceste reprezentaţii au avut loc sub bagheta lui CONSTANTIN SILVESTRI. Programele de sală ale Filarmonicii anunţau concertul pentru MIERCURI, 17 APRILIE, orele 14, fără a menţiona însă dirijorul:

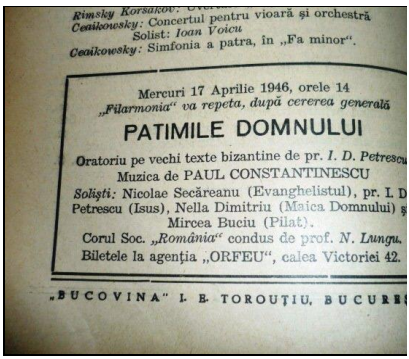

Concertele următoare:

Joi 11 Aprilie 1946, orele 18.
CONCERTUL SIMFONIC AL ORCHESTREI „RADIO"
Conducerea muzicală: ALFRED ALESSANDRESCU
Mozart: Concert pentru corn şi orchestră, în „Re major"
Solist: Franz Xaver Dressler.
Beethoven: Simfonia a treia, în „Do minor".
Wagner: „Moartea lui Siegfried"
Scena finală din „Amurgul Zeilor"
Cântă: d-na Aida Hellia.

Duminică 14 Aprilie 1946, orele 11 a. m.
CONCERTUL SIMFONIC AL ORCHESTREI „FILARMONICA"
Conducerea muzicală: MIRCEA BARBAN
Rimsky Korsakov: Uvertura „Paştele rusesc"
Ceaikowsky: Concertul pentru vioară şi orchestră
Solist: Ioan Voicu
Ceaikowsky: Simfonia a patra, în „Fa minor".

Mercuri 17 Aprilie 1946, orele 14
„Filarmonia" va repeta, după cererea generală
PATIMILE DOMNULUI
Oratoriu pe vechi texte bizantine de pr. I. D. Petrescu
Muzica de PAUL CONSTANTINESCU
Soliştii: Nicolae Secăreanu (Evanghelistul), pr. I. D. Petrescu (Iisus), Nella Dimitriu (Maica Domnului) şi Mircea Buciu (Pilat).
Corul Soc. „România" condus de prof. N. Lungu.
Biletele la agenţia „ORFEU", calea Victoriei 42.

„BUCOVINA" I. E. TOROUŢIU, BUCUREŞ


Rimsky Korsakov: [illegible] pentru vioară şi orchestră
Ceaikowsky: Concertul pentru vioară şi orchestră
Solist: Ioan Voicu
Ceaikowsky: Simfonia a patra, în „Fa minor".

Mercuri 17 Aprilie 1946, orele 14
„Filarmonia" va repeta, după cererea generală
PATIMILE DOMNULUI
Oratoriu pe vechi texte bizantine de pr. I. D. Petrescu
Muzica de PAUL CONSTANTINESCU
Soliştii: Nicolae Secăreanu (Evanghelistul), pr. I. D. Petrescu (Iisus), Nella Dimitriu (Maica Domnului) şi Mircea Buciu (Pilat).
Corul Soc. „România" condus de prof. N. Lungu.
Biletele la agenţia „ORFEU", calea Victoriei 42.

„BUCOVINA" I. E. TOROUŢIU, BUCUREŞ

https://biblioteca-digitala.ro

În ziarul „Lumea”, an 2, nr. 30 din 28 aprilie 1946, parina 2, Virgil Gheorghiu face o paralelă între cele două baghete: *La întâia audiţie a oratoriului, Maestrul Enescu a pătruns tâlcul de pioasă declamaţie, nota austeră recitativă a dramei. Corul duios, de rugăciune abia murmurată, simplă expunere de suferinţă, întâmplare biblică sublim comentată de cor, au fost înţelese şi redate de maestrul Enescu cu o ştiinţă dirijorală nedepăşită, reuşind să împace siguranţa partiturii proaspete din mâna soliştilor cu argumentul emotiv al simfoniei. D. Constantin Silvestri tânărul dirijor român afirmat încă de mulţi ani, dar necunoscut decât parţial, a întărit liniile de expresie a execuţiei maestrului Enescu.* Patimile Domnului *s-a bucurat de o recunoaştere unanimă, imediată.*

Tot din ziarul „Lumea”, nr. 34 din 2 iulie 1946 aflăm că Oratoriul *Patimile Domnului* s-a cântat la Ateneu pentru a treia oară, neprcizându-se însă, interpreţii.

După aceste trei reprezentaţii ale oratoriului ***Patimile Domnului,*** Paul Constantinescu a refăcut total partitura pe care a terminat-o la 24 aprilie 1948 în forma de reducţie pentru pian. În forma orchestrată a fost gata la 22 iunie 1948. În această versiune, intitulată ***Oratoriul Bizantin de Paşti, Patimile şi Învierea Domnului*** a fost reprezentat în primă audiţie în Germania, la 7 aprilie 1973, cu contribuţia *Capelei de Stat* din Dresda, şi a Formaţiei corale *Kreuzchor,* la Kreuzkirche din Dresda, sub bagheta lui Martin Flämig, în prezenţa soţiei compozitorului. Solişti: Helga Termer (soprană), Käthe Röschke (alto), Hermann Christian Polster (bas), Gothard Stier (bariton).

În România s-a cântat pentru prima oară la 12, 13, 14 aprilie 1990, la Ateneul Român din Bucureşti, în interpretarea Filarmonicii bucureştene, sub bagheta dirijorului Cristian Mandeal. Solişti: Vladimir Popescu Deveselu (Iuda, un Tâlhar, un înger), Gheorghe Roşu (Evanghelistul), Georgeta Orlovski (Maica Domnului, o mironosiţă), Silvia Voinea (o slujnică, o mironosiţă), Melania Ghioaldă O slujnică, o mironosiţă), Dan Zancu (Pillat, un tâlhar).

Revenind la punctul de intersecţie între destinele celor doi compozitori numit Oratoriul „*Patimile Domnului”* evidenţiem faptul că George Enescu nutrea sentimente de admiraţie faţă de creaţia lui Paul Constantinescu. Avem drept mărturie două scrisori adresate de apropiaţi ai lui George Enescu, în care se vorbeşte despre *Oratoriul de Paşti* în cea de-a doua versiune, dar şi de cel de Crăciun, pe care, maestrul se pare că le-a cercetat cu mare atenţie. Prima epistolă aparţine lui Marcel Mihalovici.

https://biblioteca-digitala.ro

Paris, 9.XII.49

Dragă Domnule Constantinescu,

Te rog să mă ierţi dacă azi abia răspund la scrisoarea dtale atât de prietenească. Am avut un important lucru de terminat şi singurul mijloc de a-l duce la bun sfârşit era să fiu nepoliticos şi să las corespondenţa mea întreagă să zacă mai bine de două luni într-un sertar… Mă bucur să aflu că ai fost atât de productiv în ultimii ani. ***Enescu îmi vorbeşte cu cele mai înalte laude despre unul din oratoriile dtale*** *– şi bineînţeles că m-ar interesa foarte mult să le citesc pe amândouă şi chiar să le ascult.*

Eu cred că Perlea se va întoarce în Italia. La New York a fost angajat la Operă numai pentru stagiunea de iarnă. Aici, la Paris, singura posibilitate de execuţie ar exista la Radio – dar se ivesc două dificultăţi: Materialul de orchestră, aici fiind mult prea costisitor, nu poate fi făcut de către francezi, şi a doua dificultate e că mai toate lucrările compozitorilor contemporani străini se cântă acuma în schimbul lucrărilor franceze care se execută în ţările respective. Or, ştiu că actualmente aceste schimburi artistice cu România nu sunt posibile. În tot cazul voi vorbi despre Oratoriul dtale de îndată ce voi avea partiţiunea.

[.....]

Enescu, pe care l-am văzut mai des, va pleca peste 8-10 zile în America.

Te rog nu uita a-mi trimite partiţiunile dtale, pe care le voi citi cu multă atenţie. Salută pe camarazii comuni: pe Jora, pe Andricu, pe Klepper, pe Alexandrescu, pe Rogalsky, pe Silvestri, pe Nottara.

Mi-e dor mare câteodată de România unde nu mai fusei de mai bine de 12 ani.

Îţi strâng mâinile cu toată prietenia,

Marcel Mihalovici

https://biblioteca-digitala.ro

Cea de-a doua scrisoare, din care reproducem unele fragmente, aparţine lui Corneliu Bediţeanu[1]:

Neuilly's Seine, 15 aprilie 1955

Scumpe Domnule Constantinescu,

Am primit scrisoarea D-tale din 2 aprilie chiar ieri, şi seara, profitând că mă duc zilnic la Maestrul, i-am citit-o. I-au făcut mare plăcere rândurile D-tale şi-ţi transmite toate gândurile sale bune.

[.....]

Dna Enescu vă trimite toate gândurile sale cele mai bune şi nu uită afecţiunea sa pentru opera D-tale fiindcă, spune ea, erà şi este sinceră!

Acum, să profit de ocazie, să-mi descarc şi eu conştiinţa faţă de mata: acum vreo 2 luni mi s-a cerut muzica românească peste ocean şi cum am la mine ***lada cu manuscrise a Maestrului, ştiam că păstrează*** **Oratoriul** ***D-tale între manuscrisele sale****. Mi-am permis să dau o copie după el odată cu alte bucăţi ale Maestrului, fiindcă mi se cerea ceva caracteristic românesc. Nu ştiu dacă am aprobarea D-tale, dar am făcut-o din dragoste pentru D-ta şi pentru opera aceasta plină de farmec şi de mistică românească! Sunt convins că va avea un răsunător succes. Dacă însă eşti contra acţiunei mele – cam independentă, o recunosc – scrie-mi şi o voi cere înapoi imediat.*

Din dragoste pentru muzica ţării mele şi pentru talentele vădite ce există şi nu sunt cunoscute, mă ia avântul pe dinnainte şi mai fac câte una boacănă cum, poate, am făcut cu Oratoriul *D-tale. Dacă aş putea aş da tot ce produceţi acolo, atât D-ta, cât şi Jora, Andricu şi ceilalţi, că ăştia pe aci prea sunt seci şi lipsiţi de inspiraţie.*

Va veni şi ziua aceea!

[.....]

[1] Corneliu Bediţeanu (1897- ?), licenţiat în drept la Bucureşti, a studiat Stiinţele comerciale la Neuchâtel, Elveţia. Cunoştea patru limbi. Expert financiar, a lucrat la diferite bănci din Bucureşti, a fost director al unei societăţi de automobile, a lucrat în Ministerul Finanţelor, la Casa Fondului Naţional al Aviaţiei. A fost un apropiat al lui Enescu, însoţindu-l în calitate de secretar la New York şi Buenos Aires. S-a stabilit un timp în Elveţia, ocupându-se de „interesele materiale" ale Maesterului. S-a ocupat de vânzarea viorilor maestrului.

https://biblioteca-digitala.ro

Referitor la conţinutul scrisorii lui Bediţeanu, deducem că persoana „de peste ocean" care s-a interesat de oratoriile lui Paul Constantinescu era dirijorul şi compozitorul Remus Tzincoca[1], a cărui scrisoare stă mărturie în acest sens:

Montreal-Outremont, 21 mai 1959

Cher collèque,

Au cours de l'année prochaine j'espère avoir la posibilité de diriger votre oratorio ***Patimile şi Învierea Domnului****, dont le grand Enesco ma parlé en des termes superlatifs.*

Puis-je avoir quelques éclaircissements de votre part en ce qui concerne l'ouvre, les solistes, les chouers et l'orchestration? Pourriez-vous me faire parvenir la partition et le matériel? Votre concours faciliterait ma tâche, comme toujours en pareilles circonstances.

Dans l'attente de votre réponse, je vous prie de croire, cher collègue, à ma sincère admiration et à mon entier dévouement.

Remus Tzincoca

ENESCU DIRIJÂND ORATORIUL „PATIMILE DOMNULUI"de PAUL CONSTANTINESCU, la 3 martie .

DESENE DE V. BABOE

[1] Remus Tzincoca (septembrie 1915 – ianuarie 2012), dirijor, compozitor, profesor. A studiat la Iaşi cu Antonin Ciolan, Alexandru Zirra, Constantin Georgescu. S-a specializat la Paris, unde l-a remarcat George Enescu. A fondat mai multe ansambluri simfonice şi a dirijat cele mai importante orchestre din Europa şi din lume. S-a naturalizat în 1965 în Canada. Invitat adesea în România, a dirijat în 1984 la Bucureşti, în prima audiţie mondială *Cantata profana* de Bartók, în versiunea ei originală în limba română reconstituită de dirijor şi soţia sa, pianista Anisia Campos.

https://biblioteca-digitala.ro

În anul 1962, când Enescu trecuse în lumea celor drepţi iar Paul Constantinescu se pregătea să-l urmeze, cu prilejul celei de-a XV-a Aniversări a Republicii, în Italia, avea loc un concert radiodifuzat cu lucrări ale celor doi mari reprezentanţi ai muzicii româneşti.

SETTIMANA RADIO

3-9 Set. 1962

Nel XV anniversario della Repubblica rumena

Musiche di Enescu e Constantinescu

domenica: ore 22,15
programma nazionale

In occasione del quindicesimo anniversario della Repubblica Popolare Romena, verrà trasmesso sul - Nazionale - un concerto con musiche di George Enescu e di Paul Constantinescu, due autori assai noti e apprezzati anche in Italia; il primo dei quali, come tutti sanno, addirittura fondamentale nella storia della musica romena contemporanea.
Compositore, violinista e direttore d'orchestra assai famoso, Enescu — nato nel 1881 e scomparso a Parigi nel 1955 — ha conquistato oggi nome internazionale con le sue opere che traggono essenzialmente ispirazione dal ricco folclore romeno (fra le più note, citiamo la *Rapsodia romena*, la *Sinfonia in mi bemolle op. 13*, la *seconda Sonata per viola e pianoforte op. 6*, la *terza Sonata per viola e pianoforte op. 25* e l'*Oedipe* che fu rappresentata a Parigi nel '36).
Il 5 settembre 1962, l'Italia ha voluto onorare il musicista, inaugurando un busto alla sua memoria nell'Accademia musicale chigiana, a Siena, dove Enescu fu professore di violino dal '50 al '54.
Paul Constantinescu, nato a Ploesti nel 1909 è professore al Conservatorio di Bucarest ed è considerato fra i migliori musicisti romeni viventi. La sua ricca opera creativa abbraccia tutti i generi: *Lieder* su poesie di grandi poeti romeni, musica corale, da camera, sinfonica, le opere teatrali *Una notte tempestosa*, *Pana Lesnea Ruslim*, e infine, il Balletto *Nozze nei Carpazi*.

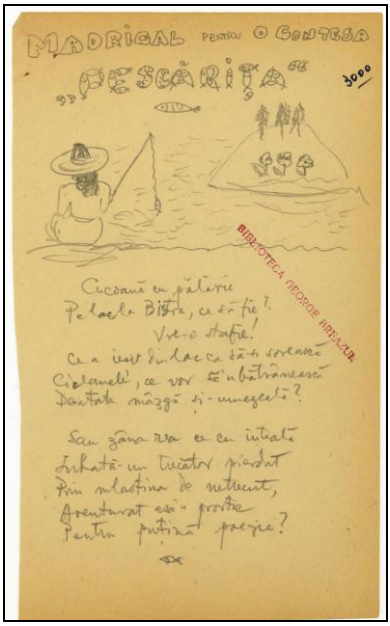
Il compositore George Enescu (1881-1955)

Paul Constantinescu (Ploesti, 1909)

PAUL CONSTANTINESCU - CONSTANTIN SILVESTRI

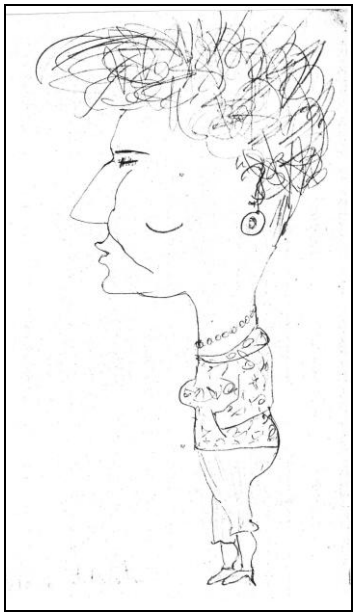
Între Paul Constantinescu şi Constantin Silvestri, apropiaţi ca vârstă, discipoli ai aceloraşi dascăli bucureşteni, s-au înfiripat relaţii de strânsă prietenie. Acest lucru este demnonstrat şi de corespondenţa lui Paul Constantinescu, care abundă de informaţii privind activitatea prietenului său Costi şi a primei lui soţii, Viorica pe care hâtrul Paul a caricaturizat-o în crochiurile sale savuroase.

https://biblioteca-digitala.ro



Poezie dedicată de Paul Constantinescu

Vioricăi Silvestri



Portretul caricatură al Vioricăi Silvestri

de Paul Constantinescu

Totuşi biograful englez al lui Silvestri, John Gritten nota faptul că într-o discuţie purtată cu Anatol Vieru a dedus că *deşi relaţiile lui Silvestri cu Jora şi Paul Constantinescu erau excelente, gustul său nu coincidea cu cel al generaţiei sale, iar ei îl considerau excentric.*[1]

Preocupările muzicale comune ale celor doi prieteni atât de apropiaţi ca valoare profesională şi totuşi atât de diferiţi ca personalităţi s-au intersectat adesea, în sensul că Silvestri în postura sa de dirijor şi pianist excepţional înzestrat, abordând lucrările lui Paul Constantinescu le-a pus în lumină adevărata valoare.

Inceputul l-a constituit Concertul din **15 noiembrie 1935** de la **Sala Dalles**, în cadrul căruia, sub egida Asociaţiei pentru Muzica Nouă fondată de Jora, Silvestri, în calitate de pianist, interpreta alături de Isidor Koganoff, ***Sonatina pentru vioară şi pian*** **(**terminată la

[1] Apud Virgil Mihaiu, *Constantin Silvestri, o monografie britanică,* în „România literară, nr.8/ 2009

https://biblioteca-digitala.ro

Ploieşti, la 15 mai 1929) de Paul Constantinescu. După cum am mai afirmat, Silvestri va mai cânta această lucrare, în 1938, alături de George Enescu, într-un recital al acestuia, la Ateneu, incluzând lucrări de Bach, Beethoven şi Mozart.

Doi ani mai târziu, tot în Sala Dalles, la **7 februarie 1940** este prezentată în primă audiţie o lucrare de aproximativ 12 minute, ***Variaţiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul XIII (temă culeasă de I. D. Petrescu) - varianta pentru violoncel şi pian,*** terminată de compozitor la 5 IX 1939, în care este prelucrată tema *Cântării din Săptămâna Patimilor*, *De trei ori tăgăduindu-Te Petru.* Interpreţii sunt Theodor Lupu (v-cel), Constantin Silvestri (pian). În anii 40, Silvestri debuta ca dirijor la Orchestra Simfonică Radio, fiind şi corepetitor la Operă.

Stagiunea 1942-43 când Opera Română e nevoită să-şi desfăşoare activitatea în localul *Teatrului Regina Maria,* reia, fără prea mare strălucire spectacolul de balet ***Nuntă în Carpaţi*** care îi adusese lui Paul Constantinescu în anul 1938 Premiul I „George Enescu". Prima reprezentaţie avusese loc la 5 mai 1939 la Opera Română, într-un spectacol compus din trei momente: *Invitaţie la vals* de C. M von Weber dirijat de Constantin Silvestri, *Gianni Schichi* de G. Puccini dirijat de Ionel Perlea şi *Nunta în Fundul Moldovei* de Paul Constantinescu, dirijat de George Georgescu.

De data aceasta, în condiţiile date, cronicile subliniază efortul dirijorului Constantin Silvestri de a salva situaţia:

Ce păcat că acest spectacol a trebuit să se acomodeze cu localul Teatrului Regina Maria *aşa de neîncăpător şi de nepotrivit pentru operă şi mai ales pentru balet. Atât volumul orchestrei cât şi mişcarea pe scenă s-au resimţit de lipsa de spaţiu. Tot ce se putea face în asemenea condiţii s-a făcut sub conducerea muzicală a d-lui C. Silvestri*[1]*.*

În revista „Rampa" din 11 oct 1942 părerile sunt şi mai deprimante: *La prima ridicare a cortinei, ni s-a înfăţişat baletul* O nuntă în Carpaţi*. De data aceasta ingenioasa înscenare coregrafică în care d-na Capsali pusese atâta spirit şi fantezie odinioară, a fost o amară decepţie. Cred chiar că şi pentru autor, d. Paul Constantinescu era de faţă. Protagonistele dansului lipseau fiind înlocuite prin diverse surogate. Nu se mai respecta nici ideea conducătoare a dansului şi nici ritmul: nici de către dansatori dar nici de către orchestră, care cânta un fel de* Alleluia, *într-un tempo de înmormântare.*

[1] Tomescu, Vasile , *Paul Constantinescu,* Ed. Muzicală a UC din RSR, Bucureşti 1967, p. 223-224

https://biblioteca-digitala.ro

Totuşi Fonoteca de aur a Radiodifuziunii Române păstrează o înregistrare Electrecord din anii 50 cu o durată de de 27:30 a acestei lucrări, în interpretarea Orchestrei Naţionale Radio cu Constantin Silvestri la pupitru.

Urmează alte două puncte de intersecţie importante a celor două traiectorii profesionale: ***Oratoriul Patimile Domnului*** dirijat de Silvestri la cea de-a doua şi a treia reprezentaţie din **anul 1946**. Reamintim aici privirea comparativă a celor două viziuni dirijorale realizată de Virgil Gheorghiu în revista „Lumea" din 28 aprilie.

Oratoriul Bizantin de Crăciun „Naşterea Domnului" cuprinzând părţile: *I. Buna Vestire; II. Naşterea; III. Magii,* a fost reprezentat în primă audiţie la **21 dec. 1947 şi 5 ianuarie 1948.** Solişti: Valentina Creţoiu, Nella Dimitriu, Aurel Alexandrescu, Nicolae Secăreanu, Corul „România" condus de N. Lungu. Orch Filarmonicii. Dirijor era Constantin Silvestri, care între timp devenise directorul Filarmonicii[1].

DUMINICĂ 21 DECEMBRIE 1947, orele 11 a. m.

SALA ATENEULUI

PRIMA AUDIŢIE

a oratoriului bizantin de Crăciun

NAŞTEREA DOMNULUI

de PAUL CONSTANTINESCU

Persoanele

Arhanghelul Gavriil (sopran)	*Valentina Creţoiu Tassian*
Fecioara Maria (alt)	*Nella Dumitriu*
Evanghelistul (tenor)	*Aurel Alexandrescu*
Irod, împăratul (bas)	*Nicolae Secăreanu*

Societatea Corală „ROMANIA"

de sub conducerea d-lui Prof.

NIC. LUNGU

Conducerea muzicală:

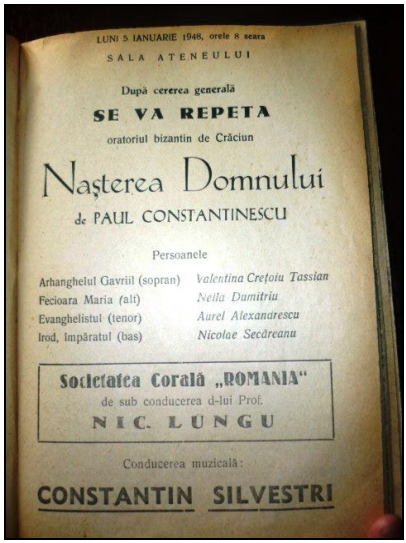
CONSTANTIN SILVESTRI

Cu aprobarea specială a Sfinţei Patriarhii, acest oratoriu va fi repetat în seara de Luni 5 Ianuarie (Ajun de Bobotează)

Succesul repurtat de reprezentaţie a necesitat repetarea spectacolului la 5 ianuarie 1948. Iată dovada, un program de sală al Filarmonicii care anunţa reluarea spectacolului**:**

[1] Cosma, Viorel, *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868-1968),* Bucureşti, 1968, Intreprinderea Poligrafică Timişoara. Pagina 204.

https://biblioteca-digitala.ro



LUNI 5 IANUARIE 1948, orele 8 seara

SALA ATENEULUI

După cererea generală

SE VA REPETA

oratoriul bizantin de Crăciun

Naşterea Domnului

de PAUL CONSTANTINESCU

Persoanele

Arhanghelul Gavriil (sopran)	*Valentina Creţoiu Tassian*
Fecioara Maria (alt)	*Nella Dumitriu*
Evanghelistul (tenor)	*Aurel Alexandrescu*
Irod, împăratul (bas)	*Nicolae Secăreanu*

Societatea Corală „ROMANIA"

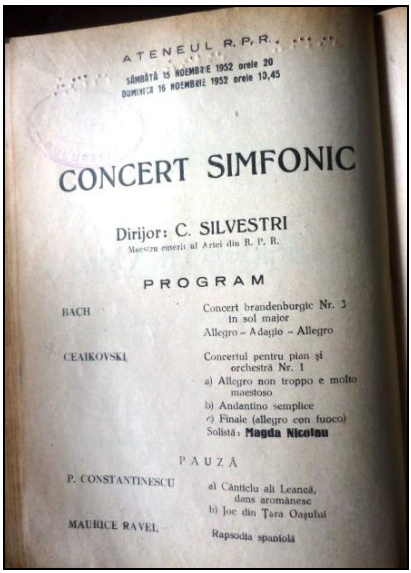
de sub conducerea d-lui Prof.

NIC. LUNGU

Conducerea muzicală:

CONSTANTIN SILVESTRI

Cânticlu ali Leancă şi ***Joc din Oaş,*** lucrare scrisă în anul 1949 este prezentată în ziua de **15/16 noiembrie 1952** la Ateneul Român tot sub bagheta fermecată a lui Constantin Silvestri.



ATENEUL R.P.R.

SÂMBĂTĂ 15 NOIEMBRIE 1952 orele 20

DUMINICĂ 16 NOIEMBRIE 1952 orele 10,45

CONCERT SIMFONIC

Dirijor: C. SILVESTRI

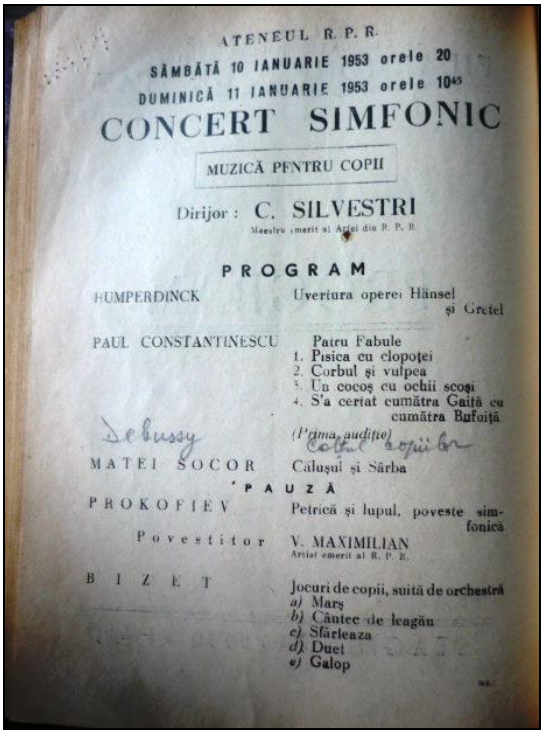
Maestru emerit al Artei din R. P. R.

PROGRAM

BACH	Concert brandenburgic Nr. 3 în sol major Allegro – Adagio – Allegro
CEAIKOVSKI	Concertul pentru pian şi orchestră Nr. 1 a) Allegro non troppo e molto maestoso b) Andantino semplice c) Finale (allegro con fuoco) Solistă: **Magda Nicolau**
	PAUZĂ
P. CONSTANTINESCU	a) Cânticlu ali Leancă, dans aromânesc b) Joc din Ţara Oaşului
MAURICE RAVEL	Rapsodia spaniolă

https://biblioteca-digitala.ro

În anii care au urmat Constantin Silvestri abordează în permanenţă lucrările prietenului său Paul. Astfel la **10/11 Ianuarie 1953** au fost prezentate la Ateneu în primă audiţie sub bagheta lui Constantin Silvestri ***4 Fabule*** în orchestraţia lui Paul Constantinescu. Despre manuscrisul acestei orchestraţii, trebuie să precizăm faptul că s-a pierdut. În Biblioteca Societăţii Române de Radio există o altă orchestraţie, semnată de Mihai Moldovan. Până în prezent manuscrisul contantinescian nu a fost dat la iveală.



ATENEUL R. P. R.

SÂMBĂTĂ 10 IANUARIE 1953 orele 20

DUMINICĂ 11 IANUARIE 1953 orele 10[45]

CONCERT SIMFONIC

MUZICĂ PENTRU COPII

Dirijor: C. SILVESTRI

Maestru emerit al Artei din R. P. R.

PROGRAM

HUMPERDINCK — Uvertura operei Hänsel și Gretel

PAUL CONSTANTINESCU — Patru Fabule
1. Pisica cu clopoței
2. Corbul și vulpea
3. Un cocoș cu ochii scoși
4. S'a certat cumătra Gaiță cu cumătra Bufoiță

Debussy — (Prima audiție) Corul copiilor

MATEI SOCOR — Călușul și Sârba

PAUZĂ

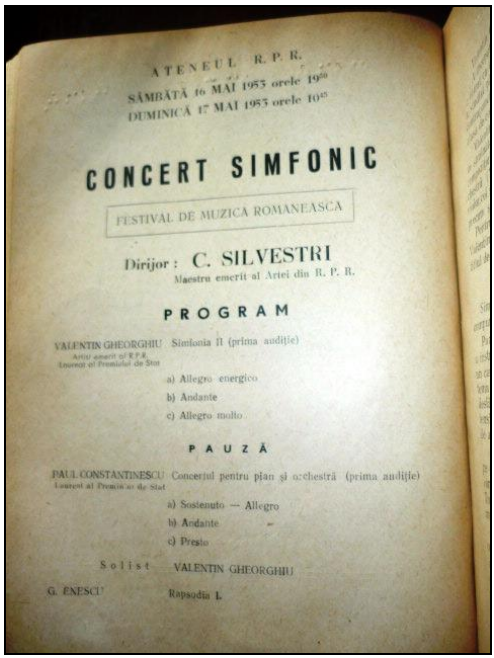
PROKOFIEV — Petrică și lupul, poveste simfonică

Povestitor — V. MAXIMILIAN
Artist emerit al R. P. R.

BIZET — Jocuri de copii, suită de orchestră
a) Marș
b) Cântec de leagăn
c) Sfârleaza
d) Duet
e) Galop

La 15/16 mai 1953 Valentin Gheorghiu interpreta în primă audiţie, alături de Orchestra Filarmonicii, ***Concertul pentru pian şi orchestră*** compus în cursul anului 1952. Dirijorul era tot Constantin Silvestri. Long Play-ul ECD 46-1958 (ECE 0914) realizat de Electrecord în colaborare cu Pathé Marconi imortalizează o versiune a solistului în tandem cu Silvestri şi cu Orchestra Radiodifuziunii Franceze.

https://biblioteca-digitala.ro



ATENEUL R. P. R.
SÂMBĂTĂ 16 MAI 1953 orele 19[30]
DUMINICĂ 17 MAI 1953 orele 10[30]

CONCERT SIMFONIC

FESTIVAL DE MUZICA ROMANEASCA

Dirijor: C. SILVESTRI
Maestru emerit al Artei din R. P. R.

PROGRAM

VALENTIN GHEORGHIU Simfonia II (prima audiție)
Artist emerit al R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat
a) Allegro energico
b) Andante
c) Allegro molto

PAUZĂ

PAUL CONSTANTINESCU Concertul pentru pian și orchestră (prima audiție)
Laureat al Premiului de Stat
a) Sostenuto — Allegro
b) Andante
c) Presto

Solist VALENTIN GHEORGHIU

G. ENESCU Rapsodia I.

Dealtfel, Silvestri a luptat permanent în străinătate pentru promovarea lucrărilor compozitorilor români. Reproducem mai jos o scrisoare a dirijorului, către Paul Constantinescu, din care se desprinde ideea că şi în Marea Britanie, *Concertul pentru pian*, interpretat de Sylvie Mercier, a avut un răsunător succes.

Bournemouth, 15.VIII.63.

Dragă Paul,

Sunt foarte mişcat de rândurile ce mi-ai scris. Văd că eşti de peste o lună în Elveţia, şi ceţuri pesimiste încă te covârşesc. Nu-mi spui de ce e vorba cu „bolirea" ta; dar nu înţeleg de ce ai ajuns la 53 kg? Despre ce bolire, despre ce tratament, despre ce analize vrei să-mi spui?

Nu se poate ca în Elveţia să nu găseşti remediere. Nu pleca de acolo până nu porneşti pe o cale absolut pozitivă. De ce atâta grabă să te întorci acasă?

Dacă „Noaptea furtunoasă" şi Oratoriul (a fost tradus?, unde sunt partiturile?) navighează în vag... va veni ziua, desigur nu prea târziu, când vor aborda un teren solid.

https://biblioteca-digitala.ro

*Ca să-ţi fac plăcere, măcar un pic, **Concertul** tău **de pian** l-am programat aci cu Sylvie Mercier... rezultatul: Sylvie – deşi precipitat – a cântat excelent! Solista a fost glorificată, de presă şi public, iar lucrarea ta a stârnit un viu interes în orchestră, publicul de asemeni a reacţionat spontan, entusiast. Presa în Anglia e foarte împărţită. Majoritatea a fost „pentru" cerând chiar repetarea lui, minoritatea... bineînţeles contra. Nu uita că aici se trăieşte în climatul Schönberg, Stockhausen. Eu (personal) sper că voi mai avea prilejul să-l repet. Păcat că nu am materialul altor lucrări de ale tale.*

Am câteva partituri din dansurile tale, dar fără material de orchestră. Noi (orchestra) am adresat până acum 3 scrisori Uniunii Compozitorilor, bineînţeles fără nici un răspuns. Până unde poate să meargă imbecilitatea omenească? Indiferent dacă sunt un om care a fost împiedicat să se întoarcă în ţara în care s-a născut, din cauza cretinismului locului respectiv.

Ce au de pierdut aceşti zevzeci, trimiţând materialele cerute?

Doar sunt singurul care poate promova în străinătate muzica românească – în mod substanţial. Numai aici am executat în 2 ani 9 lucrări româneşti. Pe cine vor să pedepsească zăbăucii de acolo?

*Luna trecută (iulie) am condus 4 spectacole de **Hovanscina** în versiunea Şostakovici (premieră vest-europeană) la Convent-Garden (Londra).*

În stagiunea viitoare urmează aici VI, V, IX şi XII de Şostakovici, premiera Simfoniei a VII de Ceaikovski + Kabalevski, Haciaturian etc. etc.

Nu-ţi mai vorbesc de Martinu, Kodaly, Bartók, Szimanowsky...

Peste câteva zile reîncep stagiunea aci! Am renunţat la concediu pentru a pregăti cele 33 de lucrări noi ce le voi dirija în noul saison <<Elgar, Walton, Saint-Saëns (III şi II), Chausson, Mahler VIII, II, Bruckner II, VIII, IX, Respighi, Boulez, Webern, Piston, Falla, Dallapiccola etc. etc.

Aştept veşti încurajatoare din partea ta, urându-ţi o mare doză de optimism, la care ai din plin dreptul.

Cu drag,
Costi

***O noapte furtunoasă (Operă bufă în 2 acte)*,** cu durata aproximativă de 45 de minute, terminată în 1934, refăcută în 1950 (26 oct. 1950) a fost imortalizată pe disc de vinil ECE 0276 sub bagheta lui CONSTANTIN SILVESTRI, înregistrarea datând din **1954**. Solişti: Barbu Dumitrescu, Silviu Gurău, Constantin Niculescu-Bassu, Nella

https://biblioteca-digitala.ro

Dimitriu, Valentin Teodorian, Thea Răurescu, Iolanda Mărculescu alături de Orchestra Simfonică Radio.

Constantin Silvestri, Jean Rânzescu şi Paul Constantinescu împreună cu interpreţii

La **16 februarie 1956** Constantin Silvestri, în fruntea Orchestrei Radio, abordează în primă audiţie ***Concertul pentru orchestră de coarde,*** lucrare scrisă iniţial în anul 1948 sub titlul ***Concert pentru cvartet de coarde*** şi refăcută de Paul Constantinescu în anul 1955.

La **1 noiembrie 1956, la Ateneu,** Silvestri dirijează *Balada Haiducească* pentru violoncel şi orchestră de Paul Constantinescu în interpretarea lui Radu Aldulescu. Concertul mai prevedea *Trei nocturne* de Cl. Debussy, scena finală din opera *Amurgul zeilor* de R. Wagner şi *Poemul extazului* de A. Skriabin.

Simfonia scrisă de Paul Constantinescu în anul 1944 a fost refăcută, mai ales în privinţa orchestraţiei, în anul 1956 (28 martie). În noua sa formă, având părţile *Adagio, Adagio, Allegro vivo poco sostenuto, Andante sostenuto,* a fost prezentată la **25 aprilie 1957,** la Atenul Român de către Orchestra Radio tot sub bagheta lui Constantin Silvestri.

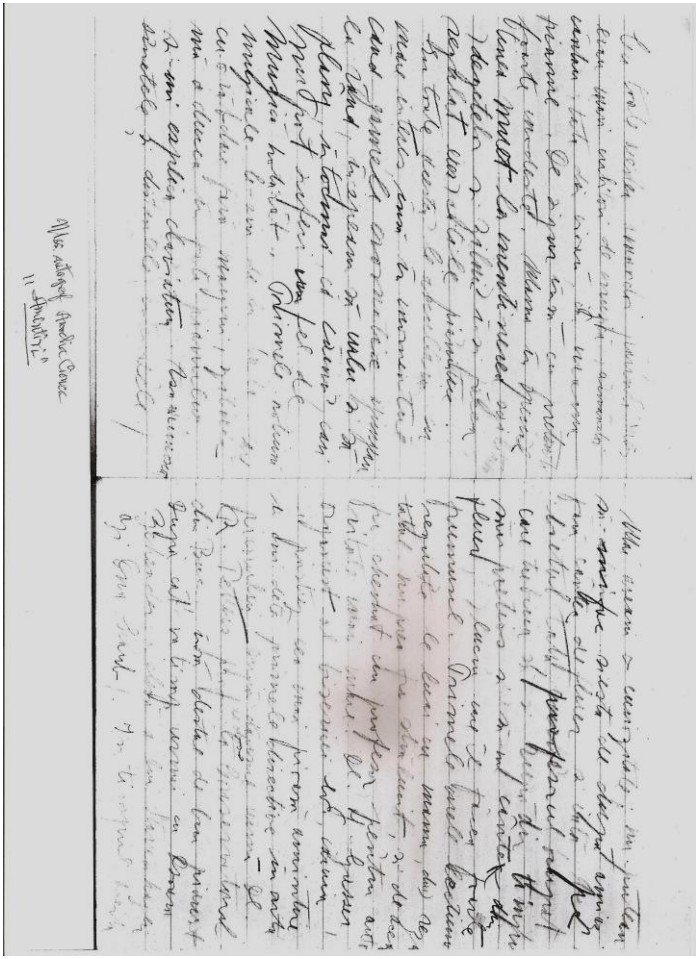
După ce conduce în anul 1958 primele şase reprezentaţii integrale ale operei ***Oedip*** de George Enescu, anularea înregistrării operei şi alte adversităţi ale acelei perioade îl fac pe Silvestri să aleagă libertatea departe de ţara şi prietenii săi. A lăsat în urma lui înregistrări magistrale provocând păreri de rău în rândul prietenilor dar şi al autorităţilor care n-au reuşit să-l convingă să se întoarcă.

Lucrare realizată pentru Simpozionul Internaţional Constantin Silvestri – Paul Constantinescu (în cadrul SIMN)

https://biblioteca-digitala.ro

Muzicieni români în texte şi documente (XXIV)
Fondul Aurelia Cionca

Viorel Cosma



https://biblioteca-digitala.ro

După toate aceste întâmplări care m-au atins adânc, oboseala braţului meu tot persistă, aşa că întreg anul care urmează îl petrec acasă, tristă, fără să cânt, nefiindu-mi îngăduită nici o oboseală. A fost un an tragic, însă căruia urmează altul, şi mai trist, 1909.

Încă un an fără muzică.

Un concert anunţat la Berlin a trebuit suspendat tot din cauza bolii braţului meu. Imi petrec timpul citind toată opera lui Shakespeare, care îmi aduce mare consolare. Am început să primesc eleve, dintre care micuţa Hedy Durrer, un copil plin de talent, imi face multă bucurie. Vara o petrece din nou la Cacoviţa, unde rămân cu fratele meu Romulus mai multă vreme. Încă un an de sacrificiu, în care însă braţul meu merge vădit spre bine.

Încep, încurajată fiind de Romulus, care tot timpul suferinţei m-a îngrijit în mod neînchipuit, după metode naturale, încep iar să cânt, schimbându-mi sistemul de a exersa, cu desăvârşire. Şi încet, treptat, tot mai bine-mi merge. Încurajată, încep pregătirile în vederea concertelor, însă tot cu mare precauţiune.

Cine ar fi crezut că după încercările acestea grele să urmeze cea mai grea, cea mai grozavă, la care nimeni din noi nu se putea aştepta! În toamna anului 1910, la sfârşitul lunii octombrie, pierd în mod neaşteptat pe părintele meu bun şi întotdeauna plin de sănătate. Într-o seară la o partidă de şah cu fratele meu Romulus, fu lovit deodată de o hemoragie cerebrală, în cea mai bună dispoziţie, iar în dimineaţa următoare închise ochii pentru vecie.

A fost o noapte grozavă, nici un doctor nu se găsea sau nu voia să vie într-ajutor, numai bunul nostru medic al casei, doctorul Walzmann a venit şi a făcut ce i-a stat în putere; spre ziuă mai veni un medic care ordonă să se facă o incizie la braţ pentru lăsdarea sângelui dar era prea târziu.

Mama mea fiind în aşteptarea unui nou eveniment şi trebuind a fi cât se poate ferită de emoţii, eu a trebuit să veghez lângă patul tatălui meu şi să stau într-ajutor la toate zadarnicele lor încercări. Era prea târziu.

Au urmat zile triste, negre, fără cea mai mică perspectivă de lumină. Şcoala evanghelică şi vrednicul ei director, Dr. Blümel, au făcut înmormântarea tatălui meu şi al iubitului lor coleg, pe cheltuiala eforiei şcolare, ridicând pe mormânt un monument frumos de marmoră neagră, în memoria neuitatului profesor a atâtor generaţii de elevi şi eleve. Curtea, prietenii, au trimis cele mai frumoase flori.

https://biblioteca-digitala.ro

După această zguduire sufletească trebuia să ne gândim la ce va veni, ce va fi, căci am rămas fără nici un sprijin în viaţă.

Într-o bună zi sunt chemată la Cotroceni în audienţă la Regina Maria, pe atunci principesă de coroană. Prinţesa, foarte emoţionată, îmi vorbi cu dragoste multă de tata „unchiul nostru" cum îl numeau copiii regali; de jalea mare a micuţei prinţese Mignon, când a auzit că bunul unchi n-are să le mai povestească niciodată basmele minunate care numai el ştia să le spună, şi îmi încredinţă copiii săi pentru a lucra cu mine muzica. Lecţiile urmau să înceapă cât de curând, având ca eleve pe ambele principese.

Şi într-adevăr începui lecţiunile, venind regulat de 3 ori pe săptămână la palatul Cotroceni şi fiind întotdeauna reţinută la dejun cu familia regală, care îmi arăta cea mai delicată atenţie. Pentru mine aceste leccţii erau o ocupaţie pe cât de binevenită, pe atât de interesantă. Mai ales, că nici acum, trebuind încă să-mi menajez braţul, nu puteam lucra pentru mine decât cu cea mai mare precauţiune.

Eram recunoscătoare împrejurărilor care mi-au adus această muncă mai intensă şi plină de răspundere. Prinţesa Mignon era de o drăgălăşenie surpintătoare. Desigur că muzica era încă un ceva prea dificil pentru vârsta sa fragedă. Cealaltă principesă, Elisabeta, îşi lua însă munca mai în serios, fiind şi mai mare ca vârstă. Totuşi se simţi mai atrasă de cânt decât de pian.

În ajunul Crăciunului, trist de astă dată, a venit la noi pe lume o fetiţă, pe când eu împodobeam bradul pentru micul Vidi, fratele nostru. Era atât de mică fetiţa, încât nimeni nu-i prezicea că va trăi. Însă pe zi ce mergea, se înzdrăvenea şi se făcea frumoasă văzând cu ochii, iar în scurt timp, mica Mărioara, era marea bucurie a noastră – o consolare în zilele întrunecate de griji, în care trăiam.

Dar, încet, încet, grijile dispăreau, mama avea o pensie lunară care însă oricând putea să înceteze, deoarece tatăl meu, fiind român la o şcoală germană, nu putea avea acest drept. S-a făcut această pensie numai din marea dragoste pe care o purtau toţi îndrumătorii de la acea şcoală pentru colegul lor iubit.

Eu încep însă să am mult de lucru, lucru care producea atât ca să poată să ducă ai mei o existenţă mai sigură. Sunt, în fine, în stare să trimit pe fratele meu Romulus pe speze proprii, la Berlin, pentru a-şi perfecţiona studiile sale violonistice la un mare maestru de acolo. Buna regină Elisabeta trimite şi ea un ajutor bănescîn acest scop; sufletul ei larg înţelesese situaţia mea grea în care mă aflam.

Încet, încet, începusem să cânt mai regulat. Fac cunoştinţa primului concert-maistru al orchestrei Filarmonice Géza de Kresz, un

https://biblioteca-digitala.ro

ungur de viţă nobilă, cu care încep să cânt regulat sonate pentru pian şi violină. După câtva timp decidem să dăm un concert împreună la Ateneu.

Acest concert ia fiinţă sub patronajul principesei moştenitoare Maria şi în folosul societăţii pentru profilaxia tuberculozei. Asistă aproape întreaga familie regală. Pentru mine înseamnă că am luat din noucontact cu publicul, după o absenţă de 2 ani de pe scena de concert.

În acel an soseşte în BUCUREŞTI celebrul trio rus compus din fraţii Press şi pianista Vera Maurina. Eu vorbisem mult despre acest ansamblu ideal, la curtea noastră, şi principesa Maria era foarte curioasă de a-i auzi.

Într-o zi, la 5 după-amiază, se aranjă o recepţie muzicală la Cotroceni în onoarea celebrului trio. Muzicieni de rasă, interpreţi desăvârşiţi, reuşiră să emoţioneze adânc auditorii. Rar, poate niciodată nu s-a auzit aşa o interpretare a marelui trio în LA minor de Tschaikowsky. Eu nu mă mai dezlipeam de dânşii, care asemena găsiră în persoana meape cineva care îi aprecia cu tot sufletul. Porniräm împreună într-o maşină încărcată cu violoncel, vioară, pupitre şi condusei până la hotel, unde violoncelistul Iosef, un omulţ de trei şchioape, cu greu se putu despărţi, asigurându-mă că „îi sunt de tot simpatică”.

La Ateneu au dat un concert, însă cu prea puţină lume. Pe atunci concertele de muzică de cameră, fie ea cât de ideal realizatăn-aveau prea mulţi adepţi la noi.

După câtva timp, trece renumitul dirijorceh Oskar Nedbal prin Bucureşti, oprindu-se spre a dirija două concerte simfonice. Îi fac cunoştinţa şi cântäm împreună de câteva ori la două piane. Un om de o statură enormă, însă un muzician desăvârşit. În programul său făceau parte şi inspiratul poem simfonic ”Marsyas” de mult dotatul compozitor Castaldi.

Alfonso Castaldi, italian de origine, însă trecând din prima tinereţe în ţară, este îndrumătorul tinerei noastre generaţii de compozitori. Deţine la Conservator clasa de compoziţieşi orchestră.

Din şcoala sa au ieşit Ion Nonna Otescu, Mihail Jora, Filip Lazăr, Mihail Andricu şi alţii.

Vacanţa noastră, de astă dată, fără părintele nostru, o petrecem la Cacova, unde fiecare colţ ne amintea de cel dispărut.

În aprilie 1912 sunt numită profesoară la Conservatorul de muzicăşi artă dramatică din Bucureşti. Catedra aceasta fu creată anume pentru mine de către ministrul instrucţiei – C.C. Trion, un fiu înţelegător şi încurajator al artelor la noi. Această catedră avea

https://biblioteca-digitala.ro

atribuţia de „clasă pentru domnişoare”, ministrul găsind că fiind prea tânără titulara, ar fi primejdios să se primească şi elevi de celălalt sex. Eram atunci de-abia la începutul vârstei de 20 de ani.

Elevele mele, selectate de prin alte clase de piano de la Conservator, aveau pentru mine un fel de admiraţie care nu era departe de adoraţie.

În şase săptămâni clasa mea a fost în stare să obţină un strălucit examen de fine de an, spre uimirea şi bucuria directorului de atunci, celebrul nostru cântăreţ D. Popovici-Bayrenth.

Înainte de venirea mea acolo, nimeni aproape nu îl lua în seamă pe Bach, nici pe Brahms. Pot să spun că eu am fost aceea care am introdus în şcoală pe aceşti mari compozitori, iar în concertele mele date în Bucureşti, figurează pentru prima oară pentru public numele lui Johannes Brahms.

În fine încasam şi prima mea leafă, care atingea suma de 150 lei lumar, pe atunci reprezentând totuşi ceva!

Plecăm vara din nou în Ardeal, unde ne întâlnim cu toate rudele. Îmi amintesc de o zi frumoasă de august, când făcându-mi-se dor de pain, am fost poftită cu fratele meuRomulusla preotul evanghelic din marea şi bogata comună Câlnic, care avea un instrument bunicel. Fusese o excursie frumoasă prin pădurea veche de stejari, iar ajungând în Câlnic văzurăm cu uimire în jurul străvechei cetăţi din mijlocul satului, a cărei origine datează din timpul războiului aşa-zis „Bauernkrieg” (1465), aşezate nişte turnuri de mare calibru. Mari manevre ale unor regimenteaustriace se desfăşurau în acea regiune.

La preot, de altfel, găsirăm casa plină de ofiţeri, de la general la locotenent, toţi erau aşezaţi la o masă lungă plină de bunătăţi. Furăm întâmpinaţi cu mare bucurie, iar generalul comandant încercă să-mi facă curte, lucru care mă amuză mult.

După acea masă veselă, mă aşezai la pianul Ltügel, şi începui să cânt. Mulţi dintre dânşii erau atât de emoţionaţi încât erau cu ochii plini de lacrimi. Un tânăr medic militar, mă rugă să acompaniez în lieduri de Schubert. În faţa pianului printr-o mare fereastră pătrundea lumina lunii, care se ridica melancolică şi arămiepeste dealurile împădurite. Mi-aduc aminte că am fost conduşi cu facle acasă şi am ajuns târziu, după miez de noapte, plini de frumoase amintiri ale acestei zile petrecute atât de poetic.

Toamna aduce obişnuitele concerte simfonice sub direcţia Dinicu. Cânt într-un concert de muzică de cameră şi urmez foarte regulat sedinţele de sonate cu Géza de Kresz. Conservatorul se mută, neavând local propriu, în str. Visarion. Aceasta face ca să avem încă

https://biblioteca-digitala.ro

o lună de vacanţă, lucru, care nu îl regretăm deloc, fie zis în paranteză.

Se reîntoarce curtea şi reîncep lecţiunile cu principii regali. De această dată se mai adaugă un elev, micul prinţ Nicolae, care insistă grozav să îmi fie şi el elev. „Bine, ai să înveţi şi tu cu domnişoara Cionca (micul prinţ nu mă numea altfel decât „Madame Cionca"), dar ai să vezi că o să o plictiseşti şi pe urmă n-am să-ţi mai dau voie", zise augusta sa mamă. Prinţul are talent, dar e preocupat cu prea multe alte gânduri, de exemplu grozav îl preocupătot ce este mecanică. Primeşte în dar un mic automobil de două persoane, pe care însuşi, deja de pe atunci, îl conduce admirabil. După fiecare lecţie trebuia să cedez rugăminţilor sale, de a mă conduce cu maşina până la cupeul regal, care trebuia să mă ducă acasă, trimiţând cupeul să mă aştepte la podul din bulevard. Cursa se făcea în mod vertiginos, mai ales prin imensul parc al palatului, aşa că de multe ori aveam impresia că n-am să mai ajung teafără la cupeu. (Mai mare sperietură trăgea Părintele profesor de religie al prinţului, pe care prinţul îl plimba cu multă predilecţie, mai ales, când îl vedea făcând o mulţime de cruci cu vorbele: „mai las-o taică mai domol, Doamne – iartă-mă, că îmi vine ameţeala".)

Izbutisem să-l fac să cânte pe prinţişor „La arme" de Castaldi, însă aceasta era deja o mare izbândă. Mai mult, şi din ce cu mai multă asiduitate, tânăra şi frumoasa Elisabeta se dedica cântului. Începuserăm să lucrăm Mozart şi Grieg. Are un glas de dulceaţă fără să fie mare, şi un fel de a spune limpede şi impresionant. Începurăm chiar Schubert şi Schumann.

Un eveniment muzical: Tereza Carreño – cea mai mare pianistă a lumii, concertează la Ateneu în două recitaluri proprii şi ca solistă într-un simfonic. Stârneşte admiraţia şi entuziasmul publicului, prin neasemuita-i poezie şi forţă titanică de care dispune.

La sfârşitul unui recital cântă în plus marşul militar de Schubert-Tausig, lăsând o impresie ca o formidabilă orchestră de 70 de oameni. I.C. Brătianu, primul ministru de pe atunci, se suie pe scenă împreună cu multă lume din sală, spre a vedea îndeaproape miraculoasele degete cântând. Dorinţa mea a fost să fac tot posibilul de a izbuti ca marea artistă să fie poftită la palatul Cotroceni, căci nu ştiu din care cauză familia regală n-a putut asista la concertele sale.

Cu toată insistenţa mea pe lângă principese, am găsit potrivnică acestei invitaţii pe pianista Cella Delavrancea, pe atunci prietenă cu principesele, pe cuvântul că „Tereza Carreñon-ar fi pianistă destul de celebră!!!"(Nu ştiu cu ce a putut supăra marea Tereza pe această tânără pianistă, căreia ia-ş fi dorit să ajungă la

https://biblioteca-digitala.ro

măcar o parte din celebritatea sa!) Şi-aşa curtea noastră a rămas cu paguba de a nu o putea auzi.

Ca solişti se mai perindează în concertele simfonice: Raul Punny, marele pianist francez, care pe lângă joc foarte mascullin, mai avea o uşurinţă şi o fineţe de a interpreta muzica veche franceză în aşa chip, după cum, cu mult duh a observat regele Ferdiannd al Bulgariei, al cărui oaspete era: „C'est un elephant en travaillant à la dantelle" – făcând totodată aluzie la trupu-i voluminos. Pe urmă frumoasa pianistă Germaine Schnitzer, care însă avea de luptat cu marea amintire a uriaşei sale colege Tereza Carreño. Mai cântă, ca solistă, şi pianista românică Cella Delavrancea, fiica marelui scriitor, pomenită mai sus – un talent interesant care n-a ajuns încă la maturitate.

Evenimente mai însemnate n-au mai fost, în afară de concertele Isaye, marele şi pînă acum neîntrecutul rege al violinei, care concertează cu celebrul său partener de sonate, pianistul Raul Pugno. Niciodată nu mi-a fost dat să mai aud Sonata Kreutzer de Beethoven şi Sonata în La de Cezar Franckîn chip atât de desăvârşit. Această contopire de cânt şi de suflete, ca la aceşti doi mari, această lipsă totală de efecte ieftine şi de artificii, te făceau să uiţi că ai în faţa ta doi oameni, era artă coborâtă de sus, din cer. Mai târziu am mai ascultat aceste două capo d'opere cu mult răsfăţul de cucoane, violonistul Jacques Thibaud, pianistul francez Alfred Cortot, însă erau amândoi departe de desăvârşirea celor doi titani. Yassaye mai figurează ca solist al unui concert simfonic, cântând concertul de Beethoven. Însă deja în repetiţia generală, o durere rebelă de dinţi îi strică dispoziţia şi faţa lui de „bebe"uriaş se contractează plină de durere. La concert chiar, această îndispoziţie îl fac distrat şi în începutul concertului, care e scris în re major, se trezeşte cu toată cadenţa făcută în Do major! Îl am încă înaintea ochilor mei, ce figură speriată a făcut în acel moment revenind pe urmă, totuşi, la tonalitatrea normală. Cu toate acestea, arta lui divină cucereşte publicul, chiar cu acest mic accident de memorie.

Într-alt concert simfonic figurează şi ca dirijor plin de vervă şi extrem de interesant. La un moment dat însă, observând în loja de avant-scenă o doamnă nostimă şi foarte elegantă, rămase cu ochii ţintă la ea, uitând să dea semenle necesare orchestrei, care graţie numai rutinei a putut să se descurce, fără ca să se întâmple ceva mai rău. Iar ochii de „bebe" speriat şi groaza întipărită pe faţă, care cu toată nemărginita admiraţie a publicului faţă de personalitatea artistică a dirijorului, provoacă o criză de ilaritate în sală. Cu toate acestea, programul consacrat muzicii franceze, a atins ca intepretare culmi

https://biblioteca-digitala.ro

nebănuite sub mâinile de vrăjitor al acestui maestru unic. Pentru mine, acest an n-a fost prea fecund în ce priveşte activitatea mea artistică.

M-am mărginit a lucra programele, neglijate din pricina bolii braţului drept, şi lucram mult cu elevii mei de la şcoală, care mă interesau tot mai mult. Printre talentele de seamă citez pe tânăra pianistă Hedy Durrer, dotată cu extraordinara memorie muzicală şi pe Zoe Steriade, o interpretă înnăscută a lui Franz Liszt, a cărui concert în Mi bemol îl interpretă în chip strălucit la examenul de fine de an, absolvind şcoala cu mult succes. Pentru prima dată s-au cântat în Conservator concerte la două piane la examene, acompaniamentul fiind ţinut de mine. Lucru care îl face să exclame pe energicul director Popovici-Bayrenth, fără niciun ocol, adresându-se către profesorii prezenţi: „De ce nu faceţi şi D-voastră aşa?”

Printre elevele mele interesante şi particulare, erau două surori, Iscovici, cea dintâi foarte dotată şi fostă elevă a marelui pedagog pianist Theodor Leschetizky, amândouă făcând parte dintr-o familie adorabilă şi extrem de muzicală. Afară de aceste două surori, mai aveam încă unele, însă mai puţin interesante. Contesa Czernin, soţia ambasadorului austriac mă roagă să predau lecţii fiicei sale, care era prietenă cu principesele noastre. Însă aceste lecţii n-au fost de lungă durată, din motivul că tânăra contesă, fiind de altfel un copil destul de silitor, era cu totul lipsită de talent, şi în acest sens lecţiile nu mă satisfăceau deloc.

Intrăm în vara anului 1914, atât de plină de evenimente, care urmau să zguduie din temelie întreaga Europă. La 30 iunie sunt asasinaţi la Sarajevo arhiducele Franz-Ferdinand, moştenitorul austro-ungar şi soţia sa – ducesa Sofia de Hohenberg.

În Bucureşti, e mare consternare, mai ales la curte, familia noastră regală fiind în strânse legături de prietenie cu familia domnitoare austriacă. Mai ales bătrânul şi înţeleptul nostru rege Carol şi buna regină Elisabeta sunt profund îndureraţi de lovitura care a trebuit s-o îndure vechiul şi iubitul prieten al lor, împăratul Franz Joseph.

Plecarăm din Bucureşti spre Transilvania, într-o atmosferă apăsătoare şi deprimantă. Violonistul şi prietenul meu atât de credincios Géza de Kresz, austriac şi el, vine să-şi ia rămas bun şi cu sufletul plin de griji pentru familia sa din Budapesta. Prevedea oare negrele timpuri care urmau să fie?

În Ardeal toate gările pe unde treceam erau pavoazate în doliu. Peste tot domnea grija şi presimţirea unei grele furtuni, ce trebuia să se dezlănţuie asupra omenirii întregi.

https://biblioteca-digitala.ro

După un interval de timp, la începutul lui iulie, plec împreună cu Romulus la unchiul meu, doctorul Mihu, în frumoasa comună Cristian, lângă Sibiu. Casa medicului din comună era mai mult decât ideală, cu multe odăi largi şi frumoase, verandă, curte şi grădină imensă, pline de flori şi fructe, pe care vară-mea Romana le îngrijea cu deosebită iubire. Comuna era în majoritate locuită de saşi şi îţi făcea impresia unui orăşel medieval a cărui cetate situată în centru era plină de interes, cu vechile sale ruine şi străvechea biserică aflătoare înăuntrul zidurilor. Totul îţi evocă timpurile trecute, chiar sunetul cornului păzitorului de noapte (Nachtwächter), care îşi făcea datoria de a anunţa localnicilor adormiţi, orele nopţii, într-un constum ca de pe vremea lui Martin Luther, cu lanternă, paloş şi cu corn lung, urmat fiind de un credincios patruped. Mai ales în nopţile cu lună, vraja evocării trecutului era deplină.

Mi-aduc aminte că tot într-una din nopţile acelea, bietul păzitor băuse cam mult din bunul vin de Cristian şi la un moment dat semnalul cornului sună miezul nopţii, însă în loc de 12, fuse de această dată 27!

A doua zi întreprindem o excursie în trăsurăla băile Ocna Sibiu, pe atunci „Vizakna”, iar de acolo la Sibiu, unde mă întâlnesc cu prietenul meu muzical Géza de Kresz, care se bucură peste măsură văzându-mă.

La sfârşitul lunii iulie, dintr-o dată se decretează mobilizarea în Austro-Ungaria contra Serbiei vinovate. Trenurile se suspendă pentru civili; iată-ne prinşi pe loc în Cacova. O jale mare apasă satele noastre româneşti, care îşi revarsă procentele de oameni pentru a fi trimişi în luptă pentru Patrie şi Împărat (!). Nu se-aud decât vaiete de femei şi copii, care îşi însoţesc taţii şi fraţii până unde pot, până la gară. De dimineaţă bat clopotele bisericilor, anunţând mobilizarea. Jandarmi unguri, mai miloşi şi ei de această dată, strâng bărbaţi de pe la vetre. Ziarele sunt citite cu înfrigurare, situaţia tot mai tulbure, toată Europa pare a fi trasă în măcelul care se pregăteşte.

După lungă întârziere ne luăm şi noi rămas bun de la locurile noastre frumoase, cine ştie când le vom revedea iar! Plecăm spre ţară pe la Sibiu – Turnu Roşu, graniţa ce ne desparte. Niciodată funcţionarii vamali unguri n-au fost atât de plini de politeţe şi atenţie faţă de călătorii români, ca acum. Altă dată dacă nu vorbeai în limba lui Arpad, n-aveai cum să te înţelegi cu ei; acum vorbeau dintr-o dată tot felul de limbi. Teama de o eventuală invazie a României în Ardeal, îi făcea deodată poligloţi în cel mai strict sens al cuvântului.

La Bucureşti mare fierbere şi întrunirti politice. Ţara cerea intrarea în război contra ungurilor. Cu greu ţinea piept furtunii,

https://biblioteca-digitala.ro

întocmai ca un vechi stejar, bătrânul şi înţeleptul rege Carol, care nu vedea o intrare posibilă decât alături de puterile centrale. Din trecut învăţase să fie prudent şi să n-acorde încredere muscalului făţarnic, care numai prieten nu ne-a fost şi nu ne va fi niciodată. La Sinaia, în 14 septembrie, marele şi bunul suveran inchide ochii pentru vecie. Emoţiile şi decepţiile îndurateau fost prea mari; rezistenţa de oţel s-a năruit într-o noapte pe neaşteptate. Buna şi înţelegătoarea sa tovarăşă a stat de veghe tot timpul lângă el.

În Bucureşti consternarea era la culme. Pentru moment orice preocupare politică şi războinică este înlăturată. În mijlocul deprimării generale, principele Ferdinand este proclamat rege. Iar la câteva zile se face înmormântarea grandioasă a acelui care a fost întemeietorul României moderne.

Din balconul Conservatorului de muzică, pe atunci în str. Visarion, priveam cu o serie de colegi cortegiul înmormântării, care se desfăşura pe marele bulevard Brătianu. În aer plutea o tristeţe imensă, iar toate clopotele oraşului cântau cu jale. Cu moartea regelui, mie personal mi s-a năruit o lume întreagă! La curtea de Argeş doarme somnul de veci marele rege, unde mai târziu va veni să se culce alături de el cea mai bună dintre regine, soţia sa Elisabeta doamna.

După tristul eveniment, lumea începu iar să se ocupe de intrarea noastră în război. Regele Ferdinand părea că ar continua politica ponderată a unchiului său, însă Regina Maria era de spirit mai războinic. Era ferm convinsă că numai alături de tripla antantă, România va fi în câştig. Străluctitoarea şi mândra tânără regină era suverană cu trup şi suflet. La scrisoarea mea de condoleanţă, pe care o adresez principesei Elisabeta, aceasta îmi răspunde în termenii cei mai afectuoşi, mulţumindu-mi în numele mamei sale pentru rândurile mele.

După 6 luni în doliu adânc, are loc prima serată muzicală la Palatul Cotroceni: George Enescu şi cu mine cântăm a doua sonată de Beethoven şi sonata în Sol major de Brahms, amândouă fără cea mai mică repetiţie înainte, însă cu toate acestea într-un ansamblu ideal, chiar spre surprinderea noastră, a celor doi solişti. Ne-am înţeles de minune unul pe altul. Aceleaşi intenţii, aceleaşi nunaţări. Familia regală era în extaz. Doliul doamnelor de onoare în frunte cu regina dădea o notă bizară. Toate aceste doamne aveau văluri de crep negru cu tocă în formă de bonetă brodată cu crep alb. În seara aceea mai debutează cântăreţul de operă R. Vrăbiescu.

Lecţiile mele la curte urmează regulat. Principesa Elisabeta învaţă să solfegieze cu Carlota Leria, pe atunci cea mai reputată

https://biblioteca-digitala.ro

profesoară de cânt din Bucureşti. Mici reuniuni intime au loc la principesă, unde începe să debuteze şi dânsa cu lieduri de Schumann. Acolo am cunoscut pe un domn Djuvara, viitor ministru al ţării la Bruxelles(fost elev al tatălui meu), pe pianistul Piaggio, un argentinian, muzician bun, prins de împrejurările războinice din România.

Nu pot să uit pe excelenta persoană – Miss L. Wilm, educatoarea tinerelor prinţese şi una din cele mai devotate fiinţe faţă de persoana mea, dându-mi întotdeauna cele mai sincere dovezi de prietenie, cu toată marea diferenţă de vârstă, dânsa fiind în etate.

Veşti bune primesc de la fratele meu Romulus din Berlin, care e pe drum de a-şi termina studiile acolo. Maestrul său, I. Barmas, îl numeşte asistent al clasei sale la Conservatorul Kenworth Scharwenka. Din cauza situaţiei tulburi în Europa, nu pot să mai îndrăznesc să mai proiectez măcar vreun concert în străinătate, mărginindu-mă a cânta în ţară. Sunt chemată de Crucea Roşie din Braşov, spre a concerta acolo. Concertul este aranjat şi cu un curs al Asociaţiei femeilor române din iniţiativa contesei Mike – o frumoasă aristocrată ungară. Tot pentru acest concert este angajat şi Géza de Kresz, asemenea şi mult talentata Mărioara Moga, fiica marelui nostru compozitor ardelean Gheorghe Dima, care va recita câteva versuri.

Plec din Bucureşti împreună cu prietena mea Georgeta şi cu Géza de Kresz. Teama însă de a trece pe teritoriul ungar în toiul războiului, mă face să vorbesc Reginei Maria depre aceasta, care foarte amabilă îmi dă o scrisoare de recomandaţie şefului siguranţei noastre, faimosului Osman Panaitescu, la care mă şi înfăţişez. Foarte amuzat şi gentil, îmi pune imediat la dispoziţie un agent secret, care mă va însoţi pînă la Braşov, cu ordin de a nu mă pierde din vedere un minut măcar! Şi într-adevăr bietul om mă urmăreşte pas cu pas, ca nu cumva să se întâmple ceva neplăcut simandicoasei mele persoane, atât de preţioase curţii regale.

La Braşov suntem întâmpinaţi la gară de preşedinta Uniunii femeilor române – vrednica doamna Maria Baiulescu şi apoi conduşi la hotelul „Coroana”, unde mi se pun la dispoziţie două elegante camere. Concertul este anunţat în imensa Festhalle, în care încap câteva mii de auditori şi fu într-adevăr un triumf pentru mine. Sala era atât de ticsită încât abia se mai putea respira şi primirea făcută mie a fost într-adevăr enormă; ziarele delirau. După concert, mi s-a dat un mare banchet în cinstea mea, de către doamnele patronese, maestrul Dima, Părintele ProtopopSaftu şi alte notabilităţi. După o serie de toasturi văd alături la o masă instalat şi un ochi la mine, pe

https://biblioteca-digitala.ro

credinciosul meu cerber, agentul de siguranţă, care crezu de cuviinţă că nici la această manifestaţie să nu mă slăbească din vedere.

A doua zi făcurăm o minunată excursie în pădure, unde înflorea miosotul, cât vedeai cu ochii, iar reîntoarcerea la Braşov fu din cele mai voioase, într-o căruţă de ţară. Seara luăm masa la Coroană, unde falnicul conte maghiar Mikes se străduieşte să-mi facă o curte intensă, dar fără succes.

Plecăm a doua zi la Bucureşti, unde urmez a face de două ori pe săptămână interesante şi instructive şedinţe de sonate cu Géza de Kresz, la mine acum. Toate sonatele de Mozart sunt trecute în acest sens, dovedindu-se încă o dată cât de bine ne înţelegem în sens muzical, eu cu partenerul meu. Această subtilă prietenie durează însă foarte scurt timp, evenimentele precipitându-se şi muzicalul meu prieten, fiind de naţionalitate maghiară, se vede nevoit (din spirit de prudenţă) de a-şi face valizele spre a pleca din ţară. A fost fără îndoială o despărţire nu uşoară, mai ales din partea sa! Eu nu bănuiam că este plecarea definitivă, când a venit cu multă sinceră emoţie, spre a-şi lua rămas bun!

Plecăm în localitatea Brebu, lângă Doftana, spre a petrece vara, însă totodată neîndrăznind a ne depărta prea mult de Bucureşti. Vechea mănăstire care servea pe vremuri de reşedinţă de vară a voievodului Matei Basarab era un loc de predilecţie al plimbărilor mele, asemenea şi marele lac (aşa-zis fără fund), unde una din domniţele trecutului şi-a pierdut viaţa împreună cu tot echipajul şi suita sa, pe o vreme de furtună înfricoşată.

Reîntoarsă la Bucureşti în luna septembrie, sunt rugată să cânt în festivalul dat la Ateneu în folosul poetei Maria Cunţan, care refugiată din Ardeal, ca alţi mulţi intelectuali, aştepta desfăşurarea evenimentelor mondiale, în regatul României, loc mai sigur poate pentru cei prigoniţi politiceşte de maghiari. La acest concert îşi dă concursul şi George Enescu, Constanţa Hodoş, care într-o conferinţă relevă meritele subtilei poete, cântăreaţa Elena Drăgulinescu Stinghe, cântă câteva cântece de Enescu. La sfârşitul concertului aflu vestea că partenerul meu neobosit, Géza de Kresz, nu se va mai reîntoarce la Bucureşti, tot din cauza evenimentelor războinice. Am regretat mult plecarea aceluia care timp de doi ani şi mai bine a cântat alături de mine tot ce s-a spus mai important în literatura de muzică pentru violină şi pian.

Urmează un an plin de griji pentru ţara noastră şi noi toţi. În acest timp unii dintre artiştii români se manifestă mai des.

Principesele urmează lecţiunile de muzică regulat. Regina noastră se reîntoarce din străinătate, unde la Desr (?) în Franţa, a

https://biblioteca-digitala.ro

urmat o cură. Micul prinţ, Mirces, venit şi el pe lume în timpul marilor evenimente ce se pregăteau, a dat prilej de mai multă suferinţă augustei lui mame, care în urma aceasta, a trebuit să-şi refacă sănătatea zdruncinată. La reîntoarcerea sa în Bucureşti, găsi pe micul copilşţ părăsitde credincioasa lui nursămunteancă, Floarea, care într-o bună zi o şterse pe neaşteptatedin palat, nefiind mulţumită cu felul regal de alimentaţie.

Petrecem vara anului 1916 tot la Brebu, când în ziua Sf. Marii, seara, auzim clopotele mănăstirii trăgând cu mare vuiet. Credeam că s-a fi aprins undeva vreo casă, însă focul iscat era mai grav, sunau clopotele mobilizarea generală! Tot satul era în picioare şi vizitatorii asemenea. Nimeni nu se mai gândea la culcare. Într-adevăr ştirea veni mai târziu că armata română a trecut graniţa şi ar fi ajuns pe neaşteptate la Braşov.

Trenurile de persoane fură suspendate, iar noi toţi nevoiţi a rămâne pe loc, aşteptând o ocazie de a ne reîntoarce acasa.

Începură să bubuie tunurile pe la graniţă, noi desluşeam foarte bine glasurile lor de fier. Se părea că aici se apropie, aici se depărtează. O familie de evrei veniţi pentru lecţiile de vioară ale fiului lor, cu fratele meu, care într-un hal de jale şi de teamă de nedescris, mai ales că li se sfârşiseră banii de cheltuială şi nimeni nu se îndura să dea din buzunarul său, de teama zilei de mâine. Atunci se găsi un suflet mărinimos, preotul satului, care le întinse mâna de ajutor cu suma de vreo 2000 de lei! Bietul evreu veni la noi cu lacrimile pe obraz: Cine ar fi crezut că popa, că unpopă român, să ajute pe un evreu! Asta e creştinesc, e minunat! Într-adevăr, acest preot a dat de multe ori dovezi de un suflet puţin obişnuit. A strâns nenumărat de mulţi bani pentru frumoasa biserică nouă înfiinţată de el şi pentru interesantul muzeu alăturat bisericii. Un om cu rare calităţi!

Într-o bună zi veni ordin sever ca toţi supuşii străini (bărbaţi) să fie internaţi un timp anumit (dar scurt) într-un lagăr oarecare. Printre noi se afla şi muzicantul ceh, violonostul bine cunoscut, Hans Skohutil împreună cu soţia sa, o înverşunată prusiană şi copilaşul lor, un puişor bălai foarte isteţ, prieten de joacă al Mărioarei noastre. Şi rândul lui Skohutil veni pentru a pleca în lagăr. Despărţire grea de soţie şi copilaş, pe care imi încredinţează mie să-i apăr de orice eventualitate complicată.

Într-o bună zi, facem şi bagajele şi o luăm şi noi spre casă. Cei trei copii, împreună, au legat strânsă prietenie. Vidi mai avea un prieten favorit, pe cotoiul mare al proprietăresei. Şi iată-l că vine îmbrăcat cercetăşeşte gata de drum, cu lanterna în brâu şi cotoiul în spinare băgat în sac. Nu vrea să se despartă de el cu niciun chip; au

https://biblioteca-digitala.ro

trebuit multe rugăminţi până l-am convins că un cercetaş cu o pisică în braţe se face de râs!

În fine, ajunşi cu toşi la gara Doftana, ne suim într-un compartiment de tren, însă în momentul plecării, apare un jandarm care opreşte pe D-na Skohutil de a pleca, fiind străină. De abia reuşesc să îl conving, spunând că iau toată răspunderea şi atunci totuşi neîncrezător, se suie pe treptele vagonului şi ne însoţeşte la Câmpina. Acolo alt bucluc, şeful gării şi el la rând, nu vrea să ştie nici de mine şi din nou biata doamnă este oprită în drum. Din fericire, o cunoştinţă, domnul Cernătescu, vorbeşte şefului, convingându-l că sunt artista şi profesoara prinţeselor, Aurelia Cionca. Atunci deveni foarte reverenţios şi ne pofteşte pe toţi în biroul lui, ca să aşteptăm trenul care vine pentru Bucureşti. În birou se mai află o artistă de cabaret, o franţuzoaică zburlită şi blondă, îmbrăcată pe jumătate soldăţeşte cu şapcă de zuav francez, cu o chitară după gât şi cu o maimuţă în braţe, tot protejaţi de-ai domnului şef, pe cum se vede.

Trec rânduri de trenuri cu soldaţi, care se duc spre front, unde nu se ştie, trec împodobiţi cu brad şi cântând în uralele mulţimii adunate pe peron.

După un timp îndelungat, bieţii copii, Mărioara şi cu Babi sunt copleşiţi de somn, mai ales că amândoi au căpătat în ultimul timptuse convulsivă şi tuşesc fără încetare. Vidi se ţine bine, ca un cercetaş voinic! Am uitat încă o persoană: servitoarea unguroaică plină de teamă, cu un coş mare cu pui şi ouă şi cu vioara fratelui meu, un ansamblu hilariant, cu toată tragedia momentului. Cocoşul îi cânta îmtr-una cucurigu, tot timpul voiajului.

În fine, iată trenul. Suntem îmbarcaţi cu mare grijă de şeful devenit serviabilpeste măsură. Plecăm în plin întuneric. De frica zeppelinelor nu e voie să se facă lumină în tren şi nici în staţii. La Ploieşti, când noi suntem debarcaţi şi aşteptăm altă posibilitate de călătorie, gara e plină de lume, care mişună prin întuneric, numai Vidi ca un licurici îşi duce aprinsă lumina la brâu. E foarte măgulit că toţi se învârt în jurul lui, fiecare cu dorinţa de a-şi vedea la mica lumină, ba biletul, ba bagajele. Şi toţi sunt foarte recunoscători, îndopându-l cu brânzoaice şi cornuri, pe care Vidi le înfulecă cu mare satisfacţie.

Ne suim iar, de data asta nu mai e vagon de clasa I, ci cu vagon de vite cât toate zilele, plin deja de refugiaţi care toţisunt culcaţi pe jos pe nişte paie la lumina unei lumânări. Suntem închişi înăuntru şi trenul porneşte. Dacă n-ar fi atât de nouă, situaţia ar fi chiar tragică. Lipsă de aer şi de orice confort, cu copiii cei mici bolnavi! După o noapte întreagă de oboseală, ca să parcurgem ce altă datăam fi parcurs în două ore, ajungem în zori la Bucureşti! Pe drum, am mai

https://biblioteca-digitala.ro

cules o nenorocită străină care nu mai ştia de soarta soţului şi a copiilor şi ne rugă să o lăsăm măcar pe un scaun la noi acasă, să se odihnească, ca a doua zi să se ducă la autorităţi în căutarea familiei. Desigur că o primirăm între noi.

Ajungem acasă şi ne culcăm fericiţi că suntem în paturile noastre. Când coborâm, după sculare, nu mai aflăm pe doamna străină, plecase. Tot aşa şi biata D-na Skohutil luă drumul cu copilul spre locuiţa ei.

Bucureştii erau în frigurile aşteptării. În fiecare ceas se citeau ştirile de pe câmpul de luptă. Lumea era plină de griji şi cei mai mulţi nutreau puţină nădejde, ştiind puterea armată a Germaniei, care şi ea fu nevoită, fiind alături de Austro-Ungaria, să ne declare războiul. Veştile erau tot mai laconice, şi într.o seară ne pomenirăm cu „zeppelinul" deasupra capitalei. Clopotul cel mare al Mitropoliei vesti cel dintâi primejdia, dar prin case se stinseră luminile. Fiecare se refugiază prin pivniţi sau subsolurile caselor. Noi, la rândul nostru, facem la fel, însă pe mine nu mă rabdă sufletul să nu scot nasul printr-o ferestruică, să văd zborul uriaşului zeppelin, care planează dintr-o dată deasupra caselor. Aspectul era, cu toată primejdia, demn de văzut. Îţi făcea impresia unei uriaşe ţigării cărui vârf era de un roşu aprins. Toate reflectoarele se îndreptară asupra sa şi începură bombardările. De data aceasta nici o granată nu făcu vreo pagubă, căzând tot pe locuri virane, cu care Slavă Domnului, şi pe atunci Bucureştiul era blagoslovit, şi nava îşi întoarse zborul din nou în direcţiua opusă, de unde pornise.

Familia regală se reîntoarce în capitală şi iată-mă în serviciul spitalului reginei, în palatul regal. Lucram la o masă lungă în subsolul palatului împreună cu prinţesele Elisabeta şi Mărioara. Mai erau domnişoarele Robescu, Păun (actuala domană Vochy), d-şoarele Blanc, fiicele doamnei de onoare Procopiu, d-na Mary Diaconescu, d-na Marincovici, soţia ataşatului delegaţieisârbe, mai târziu ministru iugoslav, Miss Milne etc. Lucram la pansamente.

Primii răniţi au sosit. Ofiţerii îşi aveau un salon special unde după ce îmi îndeplineau orele obligatorii de lucru, mă ducea să le fac muzică, fiind un pian de concert plasat acolo pentru acest scop. Era mare bucurie care li se făcea, sărmanii, şi de abia aşteptau să mă vază intrând, mă pândeau la ferestre.

Tot atunci într-o zi se aduse greu rănit generalul erou Dragalina, care transportat pe o targă îmi încrucişează calea. Îl duceau la operaţie. Mă salută încă cu braţul sănătos. Pe urmă nu mi-a mai fost dat să-l văd decât pe catafalcul din Biserica Albă. Nu s-a mai

https://biblioteca-digitala.ro

putut tămădui de rănile primite. Se vorbea chiar de o infecţie, în urma neglijenţei unor medici.

În timpul acesta de grea încercare, cade bolnav micul principe Mircea. Boala e din cele mai grave – meningită cu complicaţii.După lungi chinuri vine moartea. Familia regală trece prin grele ceasuri. L-a înmormântat în Biserica de la Cotroceni.

Enescu vine şi cântă, la rândul său, răniţilor din palat, însoţit de comicul Iulian, spre bucuria bolnavilor. Se vorbeşte de plecarea familiei regale la Iaşi. Veştile sunt tot mai rele de pe fronturi.

Într-o seară, întorcându-mă de la spital spre casă, văz planând deasupra caselor nişte aeroplane care păreau nişte portumbei de argint. Ca prin minune scap de bombele azvârlite de sus care cad ca ploaia, mai cu seamă asupra palatului poştei, unde face ravagii şi o mulţime de victime omeneşti. Habar n-am avut că am scăpat ca prin urechile acului!

În aceste timpuri atât de grele sunt în cea mai strânsă prietenie cu Lizeta Frederic, o violonistă de mult talent şi o fiinţă cu o rară cultură. A îndurat multe lovituri ale sorţii şi după multe peripeţii, călători în America, unde părinţii au plecat pentru a-şi agonisi viaţa, îşi pierde mama acolo şi se întoarce cu bătrânul ei părinte la Bucureşti, unde e angajată în orchestra filarmonică.

Într-o bună zi, ducându-mă la spital, găsesc totul evacuat, iar toată familia regală plecată. Unde? Nu se ştia. Acum îmi aduc aminte de cuvintele spuse în ajun de bătrâna Miss Milne: „La reine ne peut pas se laisser faire prisonière, ma chère!”

Capitala începe să fugă. Lumea pleacă pe capete. Germanii au trecut Dunărea şi se apropie vertiginos.

Într-o bună zi ne-am trezit cu inamici în oraş. S-au instalat în mod foarte ordonat pe unde au putut. Natural că la auzul trupelor duşmane, gata de a intra în Capitală, a fost o oarecare panică printre locuitori, teama de recunoscut. Cu tot tragicul situaţiei, n-au lipsit şi momente de comic, de exemplu lăptarii mărginaşi, care în fiecare dimineaţă trebuiau să aducă marfa clienţilor, s-au gândit la năstruşnica idee de a-şi împodobi căciulile cu steguleţe albe de pace înfiptecu mici nuieleîn creştetul pălăriilor lor, cât şi după urechile cailor înhămaţi la faetoane. În aşa chip şi-au făcut intrarea dimineaţa în oraş, făcând chiar pe soldaţii ocupanţi să râdă cu lacrimi, de asemenea trăsnaie!

Populaţia nu era de loc liniştită, în schimb trecea prin clipe de mari încercări. Se apropiau sărbătorile Crăciunului prin spitalele soldaţilor germani, se pregăteau tradiţionalii pomi de Crăciun. La un asemenea pom făcut pentru răniţi, la spitalul Brâncovenesc, fui rugată

https://biblioteca-digitala.ro

– însă aceastărugăminte era un fel de ordin milităresc – de a cânta ceva pentru suferinzi. Chip de împotrivire n-ar fi fost, deoarece mă temeam de urmări, având încă un frate mare, care ar fi putut fi ridicat şi dus, ca alţi nesupuşi, în vreun lagăr. Când interesându-se cineva din partea mareşalului v. Mackensen la magazinul de muzică Jean Feder, cine ar fi dintre muzicanţii de frunte care n-au plecat din Bucureşti, se găsi acolo o persoană care din preamare zel îmi indică numele şi calitatea de „grösste Pianistin des landes". Şi aşa mă pomenii chemată de urgenţă, spre a-mi da concursul. Pe un frig straşnic fui condusă într-o trăsură deschisă la spital, unde mă aştepta un şir nenumărat de răniţi în frunte cu câţiva doctori militari. Pianul era aşezat spre groaza meaîn holul spitalului, în frigul cel mai teribil. Tot acolo era un jelţ pentru Mareşalul Mackenzen, care îşi făcu apariţia imediat după sosirea mea. Am cântat cu degetele îngheţate, însă totuşi bine, falnica legendă a Sf. Francisc pe valurile mării de Liszt şi încă un număr. Impresia a fost de nedescris: „Das ist ein neuer glänzender Stern auf dem Kunsthimmel" – au fost cuvintele mareşaluluila adresa mea, foarte surprins şi emoţionat de a auzi artă înaltă în România.

Tot atunci cunosc pe profesorul Dr. Hammer, medicul şef al spitalului, care a rămas zguduit de interpretarea legendei. Mai târziu, când primele zile de teamă s-au mai spulberat, fosta orchestră a Ministeruluiîşi începe activitatea sub conducerea muzicantuluiSkohutil, scăpat din lagăre, graţie intervenţiei lui G. Enescu şi a mea. În concertele acestea simfonicesunt rugată şi eu să cânt, şi publicul nostru amator rămas în Bucureşti îşi face apariţia regulat, asemenea şi o mare majoritate de persoane din trupele ocupante. Printre aceştia, dr. Prof. Hammer e nelipsit, şi unul din cei mai entuziaşti admiratori ai muzicii mele. Se spune chiar, că sentimente de natură mai delicată îl fac să nu lipsească niciodată când cânt. Cu toată vârsta cam înaintată, vrea să înveţe pian şi îşi şi cumpără o metodă începând studii regulate cu un oarecare profesor de muzică, spre a putea fi odată „elevul d-şoarei Cionca" – idealul neatins de altfel!

Tot pe atunci, după un concert, d-l Freiher von Konranshein, însărcinat de afaceri al Austriei, rămâne impresionat în chip nemaipomenit de persoana şi arta mea. D-na Zoe Sturdzamă cheamă să-mi comunice acest lucru, deoarece sus-numitul domn o rugă să-i facă posibilă cunoştinţa mea Însă nu ştiu ce teamă mă opreşte de a-l cunoaşte, date fiind împrejurările neobişnuite, aşa că nu pot fi înduplecată de a-i face cunoştinţa. Şi pot să spun că nici până azi nu-l ştiu şi nu l-am văzut, cu toate sforţările sale de a se apropia de

https://biblioteca-digitala.ro

persoana mea. Probabil că mai târziu nenorocirile Austriei l-a făcut să-şi uite impresiile de ordin sentimental ce le-a încercat în ţara ocupată.

Acasă o ducem cu grijile zilei de mâine, în curând nu mai sunt lemne de încălzit şi nici petrol pentru lumină. Sunt seri în care dormim în frig cumplit. Mai ales copiii au mai mult de îndurat. Mama, în vrednicia ei fără pereche se osteneşte ca noi să avem pe cât se poate strictul necesar. Printr-un soldat ardelean ne vine vestea cu o scrisoare, că bunul şi iubitul nostru bunic a trecut din viaţă. Era anul 1917, primăvară, când l-a doborât moartea în plină activitate. Doliul ne-a cuprins pe toţi. Ni se părea că încă un sprijin, poate unicul rămas, ne-a părăsit.

După câtva timp, Conservatorul de muzică îşi redeschise porţile, închise când cu invazia trupelor duşmane. Îmi reîncep activitatea cu mare râvnă, elevi numeroşi nu lipsesc, cu tot timpul critic. Era ceva trebuincios sufletului de-a ne contopi în muzică, cel puţin atât! În acel an isprăveşte în chip strălucit cursul meu, tânăra şi mult talentata Hedwig Durrer, care îşi dă şi concertul cu mult succes la Ateneu.

Locuind departe de mineşi mijloacele de transport fiind foarte reduse, venea la mine la curs, într-un fel de săniuţă croită după modelul celor ale lăptarilor, şi trasă de un măgăruş mic. Originalul echipaj stârnea hazul trecătorilor, mai ales că Hedy purta şi un fel de glugă roşie, ca un Sf. Nicolae mic.

Într-o bună zi ni se lăţeşte vestea despre plecarea trupelor ocupante din Bucureşti. O luptă decisivă s-a dat, românii au luat ofensiva, iar tratatul de pace încheiat în condiţii neprielnice nouă, iată-l spulberat! De câteva zile se observă o mare fierbere între germanii ocupanţi. Plecarea lor e hotărâtă. Şi într-o dimineaţă ne trezim părăsiţi de duşmani. Lumea din Bucureşti umblă toată ziua pe străzi, comentând şi bucuroasă în aşteptarea evenimentelor ce vor veni. Ziarele româneşti apărură din nou, aducând de astă dată veşti îmbucurătoare de pe frontul moldovenesc. Germanii se retrăgeau pe capete, pierzând ultimele bătălii şi după un interval de timp. Bucureştii în sărbătoare se pregăteau să primească în triumf familia regală şi ostaşii noştri învingători.

Şi într-adevăr, într-o zi fruoasă de toamnă îşi făcură cu toţii intrarea triumfală. De pe un balcon al unei case din Calea Victoriei putui să privesc desfăşurarea întregii sărbători a bucuriei – peste tot lume în sărbătoare, flori, entuziasm! Cel dintâi îşi făcură intrarea într-o trăsură a la Laumont, principesele Elisabeta, Mignon şi Ileana. Bucuria revederii fu mare, fiecare şi-o manifesta în felul său! O cucoană elegantă, care sta aproape de mine în balcon, exclamă cu

https://biblioteca-digitala.ro

mare mulţumire: „În sfârşit, iată şi Elisabeta se fardează”! Eu drept să spun, eram prea fericită să-mi revăd elevele regale, ca să mă opresc la „detalii”!

După aceea urmară militari călări, iar după un interval de timp, călare – regele, regina şi imensul general Berthelot (Burtălău). Astfel îl porecliseră soldaţii noştri totdeauna gata de ghiduşii. Îşi purta demn această „poreclă”. Bietul animalul pe care demnul şi viteazul general călărea, se deşelase de-a binelea, prezentând o formă hilariantăsub greutatea călăreţului său. Uralele nu mai conteneau.

Regina avea scările şelei împodobite cu crizanteme, iar pe faţă i se citea o bucurie fără margini. Regele surâdea cu bunătate mulţimii, care aclama cortegiul regal.

Curând după această însemnată zi, într-o bună dimineaţă plecai pe jos până la palatul Cotroceni, în nerăbdarea de a revedea pe prinţesele mele. Fui primită îndată de prinţesa Elisabeta şi cu mare şi sinceră bucurie. Am şezut amândouă pe un mare divan şi ne-am povestit una alteia tot ce ne venea să spunem, după un interval atât de lung de despărţire. „Dacă trăia acum tatăl tău, ce s-ar fi bucurat, cât ne povestea el despre Ardeal şi cu câtă încredere vedea el ziua cea mare venind, când toate ţările româneşti se vor uni!” Cu ce adevărată emoţie rostise principesa vorbele acestea! Dar tot mai avea mult de făcut, spune ea încă.

Deodată se deschise uşa, şi ca o furtună intră principesa Mignon: „A venit Aurelia, a venit Aurelia!” De bucuria revederii, şi uitând orice normalitate, repeta aceste cuvinte, sărind în sus cu voie bună. Mare îmi fu şi bucuria mea, revăzând pe zglobia principesă care mi-era atât de dragă, prin spontaneitatea ei! După câteva zile fui poftită la un ceai intim, unde împreună cu d-şoarele Robescu, turnarăm ceiaul în ceaşca regelui, care se lăsa răsfăţat de noi, ca un tată bun, cu o vădită satisfacţie! Regina de asemena era foarte bucuroasă de revedere, iar principesa Elisabeta îmi spuse cât de mult dorea să începem muzica noastră, atât de mult neglijată în anii pribegiei în Moldova.

După bucuria revederii cu familia regală, iată că a trebuit să trec şi printr-o decepţie. Se dezlănţui un fel de ură ascunsă contra tuturor acelora care au fost nevoiţi a sta în Bucureştiul ocupat de duşmani. Această ură, pornea din nefericire di partea întorşilor din Moldova. Şi eu ca artistă am avut de îndurat din partea unor amabili colegi.

Într-o bună zi, furăm convocaţi noi, profesorii Conservatorului, să luăm parte la o şedinţă. Desigur că fără cea mai mică banuială mă înfiinţai şi eu la ora hotărâtă. Însă ce să vezi, în plină şedinţă, se

https://biblioteca-digitala.ro

scoală Livescu, profesor şi artist al Teatrului Naţional şi cu voce gravă şi vibrantă, începe să citească dintr-o foaie de hârtie aducând învinuiri acelor prefesori care în timpul ocupaţiei s-au manifestat artisticeşte, cântând în orchestre sau concerte. Avui neplăcuta impresie să-mi aud invocat şi numele meu, pentru că am cântat într-un concert simfonic şi de 2 ori la spitalul răniţilor germani. Se cerea „pedepsirea"mea, a prof. de vioară ceh Hans Skohutil şi prof. Hans Hoerath, prof. de clarinet, un mare artist în felul său.

Acest Livescu care mai târziu a trebuit să ispăşească multe lucruri urâte la închisoarea de la Văcăreşti şi care în altă ţară n-ar mai fi avut dreptul de a fi profesor la o instituţie de importanţa Conservatorului, reuşi aproape să influenţezeşi pe omul dintr-o bucată, pe directorul Popovici-Bayrenth, care ar fi fost în acel moment gata de a iscăli orice în acest sens (lucru inexplicabil până azi)! Totuşi se găsiră voci pline de indignare la adresaacestui individ răuvoitor. Dimitrie Dinicu, violoncelistul de seamă se ridică în picioare apărându-mă cu cuvintele: „unui executant de talia d-şoarei Cionca nu i se poate cere să stea cu mâinile încrucişatedoi ani de zile sau trei, şi să numai cânte în public. Aceasta nu înseamnă că a pactizat cu inamicul, dacă a cântat muzică, ce e un ceva universal." Suprinderea mea a fost foarte mare când am auzit că şi colegul meu prof. Ciuntu au fost printre aceia care au făcut acest murdar denunţ. Ură nu-i mai port, pentru că nu mult după aceea, ca o pedeapsă pentru ce a săvârşit, l-a luat moartea dintre cei vii. Chiar şi compozitorul Kiriac a avut un amestec în această operă de prigonire. Nu port ură niciunuia, nemaifiind în viaţă nici acesta din urmă.

Cum era de prevăzut, lucrurile se liniştiseră. Numai bietul Skohutil, ca supus străin, trebui să părăsească ţara cu familia lui. Hoerat obţine dcetăţenia română, iar eu îmi văzui de lucru înainte. Mai târziu veniră regreteleacelor care au îndrăznit a face această faptă urâtă. Chiar şi acel Livescu îşi ceru iertare pentru ce a făcut, însă aceasta după mulţi ani mai târziu.

Catedra de vioară lui Skohutil fu ocupată de C. Nottara, fiul marelui artist, însă care din păcate nu moşteni niciunul din darurile atât de bogate artistic ale părintelui său! Violonist slab, iar compozitor anemic, cu toate că George Enescu l-a încurajat mult – din nenorocire – pentru el şi pentru alţii.

După reîntoarcerea tuturor pe la vetrele lor, se observă o mişcare mai avansată spre progres. Compozitori tineri răsar, printre care Mihai Jora îşi face apariţia la pupitrul orchestrei simfonice, atrăgând atenţia publicului meloman asupra talentului său. Orchestrează fericit în „Suită Moldovenească". Emoţionează sala

https://biblioteca-digitala.ro

apărând pe scenă în cârje (rezultatul unor lupte în care a căzut grav rănit) – un merit mai mult bravului artist! La acest concert fui însoţită – din întâmplare – de acela care mai târziu a fost sortit să-mi fie tovarăş al vieţii mele, un tânăr voinic pe care hainele ofiţereşti îl îmbracă de minune şi mai purta şi numele isotric de „Horia". Nu trece mult timp şi ne-am logodit în vara următoare. Mi-aduc aminte că şi la serbarea logodnei mele am cântat pentru cei câţiva musafiri intimi, care au laut parte. Pe atunci logodnicul meu n-avea prea mult simţ şi gust muzical, acestea s-au dezvoltat treptat în natura lui, care înclina însă mult prea frumos. După câteva zile am plecat cu familia mea la mult iubita noastră „reşedinţă de vară", care tot timpul lung al războiului am părăsit-o complet.

Am revăzut Ardealul drag nouă, însă dezrobit acum. Peste tot era un simţ de sărbătoare şi bucurie. Am trecut prin Sibiu şi ne-am oprit la unchiul nostru în Cristian. Cu noi mai venise un mic văr, AlexandruBăilescu, camarad bun şi tovarăş de joacă al lui Vidi. Avea o bcurie copilărească de tot ce vedea, căci nu mai fusese în Ardeal şi tot drumul avea de furcă cu Mărioara, care mai mică, îi sărea în cap, de câte ori nu-i conveneau purtările băieţeşti ale micului prieten.

Când am sosit în Cacova, mai că nu s-au tras şi clopotele de bucurie că ţăranii ne-au văzut iar, după atâta vreme. La trei sdăptămâni a sosit şi logodnicul meu, iar după câtva timp, ne-am reîntors acasă împreună. Plecareade aici a fost cam dificilă, căci a trebuit să pornim noaptea la 1 pentru ca să putem prinde a doua zi un tren în gara Vinţ. Era o lună ca ziua, iar aerul rece şi proaspăt ne-a mai scuturat somnul neîmplinit. Am pornit cu o căruţă mare, cu nişte cai zburdalnici care ne-au dus val-vârtej până la staţia trenului. Acolo însă răbdarea ne-a fost pusă la grea încercare, deoarece nu se ştia precis la ce oră vine trenul, date fiind împrejurările grele şi nereglementarea încă a trenurilor de persoane.

Treceau şiruri de trenuri de marfă, însă de tren de persoane nici urmă. Pe la 11, în sfârşit, am putut porni într-un tren ticsit, că şedea lumea şi pe jos pe culoare. Ca sa-şi alunge urâtul şi greul drumului, o ceată de călători şi călătoare, toţi dascăli şi preoţi, au început să intoneze cântecevesele în formă de „canon muzical". Şi aşa trecu vremea mai repede şi ne trezirăm în Bucureşti – bineiţeles, morţi de oboseală.

Aci ne primi frate-meu Romulus, care şi el era logodit cu o duduie din Câmpina, care însă purta o descendenţă ilustră, fiind nepoată de a compozitorului Ciprian Porumbescu, zic, nu se îndură să plece la Cacova, ci îndură lipsa noatră şi căldurile de vară, ca să fie aproape de aleasa lui. Îl găsirăm într-o mare şi jalnică dezordine,

https://biblioteca-digitala.ro

femeia care trebuia să-i rânduiască odaia, nu-şi prea făcuse datoria. Dar totul trece – bine că ne văzurăm acasa!

Şi aşa se scurse o vreme de lucru iar, şi de pregătiri pentru nunta mea, pe care eu nu ştiu din ce motive, nu ştiam cum să o amân mai departe. Acum când mă gândesc, cred că eu fiind o fire foarte independentăşi obişnuită să nu am pe altcineva mai mare lângă mine, mi-era gândul că voi pierde această libertate scumpămie, şi de aceea pusesem răbdarea bietului Horia la grea încercare.

Nunta se fixează pentru 20 februarie. Regina Elisabeta îmi face cadou rochia de mireasă dintr-o splendidă mătase adusă din Italia cu o trenă regală brodată pe de-a-ntregul şi mult voil muslin pentru podoaba capului. Altă prietenă, d-na Hiott, o fiinţă fină şi plină de muzicalitate, îmi adusese din Paris, iarăşi o rochie de mireasă (a doua), din crèpe de Chine şi aşa m-am trezit cu două toalete pentru acelaşi scop!

În fine, veni ziua cununiei, naşi fiind inginerul T. Eremie cu doamna, iar micuţa lor fiică Suzi (azi prinţesa Ghica-Budeşti) împreună cu Mărioara sora mea, amândouă fetiţele îmi duceau trena mea lungă. Ceremonia avu loc în Biserica Amzei unde Arhimandritul (viitorul episcop) al Romanului – Teodorescu, înconjurat de un sobor de preoţi, oficiază slujba divină. Lume multă, artişti, însă mie mi se părea că visez; nici acum numă obişnuisem cu noua situaţie.

După aceasta urmă un bufet bogat şi iată-mă începând o nouă viaţă! Locuinţa soţului meu era mai mult o garsonieră, însă date fiind grelele împrejurări în ce privea locuinţele pe atunci (după război), era totuşi mulţumitoare.

După o săptămână de vacanţă pentru mine şi fără tradiţionala călătorie de nuntă, care atunci ar fi fost o încercare temerară din cauza neregularităţii circulaţiei trenurilor, şi lipsei de confort de pretutindeni în ţară, după această săptămână, zic, îmi reîncepui activitatea la Conservator.

Multe daruri frumoase, uitle şi inutile am primit, dar ca să-ţi amenajezi o locuinţă trebuiau multe încă!

Nu trece mult şi iată că şi principesa Elisabeta a noastră se logodeşte cu Diadocul Greciei, care arăta o mare dragoste pentru viitoarea lui soţie, însă nu ştiu dacă această dragoste era tot atât de mare la principesă pentru tânărul prinţ! La orele noastre muzicale asista şi diadohul din când în când, însă fără a arăta prea mult entuziasm pentru ceea ce făcea frumoasa sa mireasă.

După un scurt timp se făcu nunta domenască, la care fui şi eu invitată spre a lua parte, însă numai la cea mai intimă recepţie, adică imediat după reîntoarcerea de la Patriarhie.

https://biblioteca-digitala.ro

Mica prinţesă Ileana ducea lunga şi bogata trenă a regalei mirese, o trenă brodată numai în flori de argint şi care erau de dimensiuni neînchipuit de mari. Mireasa urcase deja scara cea marede marmoră a platului şi se afla aproape sus, pe când surioara şi cu greaua trenă de-abia că urcase câteva trepte! Una din prietenele prinţesei îi oferi un mare buchet de garoafe roşii, pe care domniţa îl luă în mâini ca singură podoabă de flori, căci nu purta alt buchet cum se obişnuieşte din partea mireselor de a avea tradiţionalul mănunchi de flori. În aceeaşi zi tânăra pereche plecă pentru scurt timp la Scroviştea, un domeniu regal, iar nu mult după aceea, în patria tânărului prinţ. A fost o despărţire grea între prinţesă şi amicele ei dragi. Şi grea de asemena a fost despărţirea ei de ţara pe care o iubea cu frenezie. O aştepta un popor necunoscut, însă cu un mare trecut de glorie. „Elisabeth mit ihrem klassischen Gesicht passt in dissem slavischen Lande" îmi spuse într-o zi regina noastră! Însă marea suferinţă ce o aştepta acolo nu oputea prevedea nimeni dinainte.

Plecarea viitoarei regine a Greciei lăsă un gol atât în palat, cât şi în sufletul prietenelor sale. Înainte de plecare, îi spusei între altele prinţesei: „Are să rămână trist palatul fără prezenţa alteţei tale", la care îmi ripostă: „Nu prea cred că o să se resimtă lipsa mea; poate tata da, el are să mă regrete şi încă poate Ileana!"

Nu trecu mult de la sosirea ei în ţara adoptivă, când veni vestea că o boală năprasnică o doborî la pat. Luni de zile trecură fără speranţă. În ţară se făcură la toate bisericile rugăciuni pentru însănătoşire, iar într-o bună zi părinţii fură chemaţi în grabă la Atena, starea prinţesei fiind extrem de gravă, aşa că medicii nu mai dădeau nicio speranţă. Neaflându-se în portul Constanţa niciun vapor gata de plecare, călătoria se făcu pe un vas de transportat cărbuni. Bucuria de a-şi revedea părinţii adusese în starea prinţesei o îmbunătăţire şi într-adevăr speranţa de vindecare începe să se ivească tot mai mult. Încet, dar treptat starea se ameliorează şi iată că după luni de zile, domniţa noastră e pe punctul de a se face bine. După câtva timp, iată că deşi extrem de slăbită, o aduc în ţară pentru reîntremare şi rămâne aproape de mare mai mult timp, până la completa restabilire.

Între timp încep pregătirile pentru încoronarea monarhilor noştri. Adaug că tot în timpul cununiei prinţesei se făcu şi căsătoria principelui Carol al României cu sora Diadohului, prinţesa Elena. Poporul nostru spune ca să nu se cunune nicicând doi fraţi cu două surori, şi că a avut iar dreptate vorba bătrânească, cum că se va vedea mai târziu.

https://biblioteca-digitala.ro

În cursul iernii am cântat de câteva ori la Bucureşti, Sibiu, iar la Cluj mi se pregătea o primire triumfală pentru că niciodată nu cântasem acolo. La Cluj suntem găzduiţi de mama soţului meu, care fiind directoarea liceului de fete „Regina Maria" ne primi în şcoală, în locuinţa ei. Această energică doamnă conducea cu mare pricepere şcoala, fiind totodată o caldă patriotă.Afară de aceasta, avea meritul de a-şi fi crescut 3 fii, cu toate că rămânând văduvă prea timpuriu, la 26 de ani, prin moartea soţului, un eminent ziarist şi fruntaş naţionalist, avu greu de luptat cu viaţa.

Aurelia Pihaş avea o fire veselă, plină de curaj şi voie bună. Aceste calităţi împreunate cu o energie fără seamăn o ajuta să treacă peste toate greutăţile.

Concertul era anunţat pentrru sala prefecturei de acolo. Marele nostru compozior Ghoerghe Dima împreună cu soţia sa, o fiinţă aleasă, o artistă chiar, îmi făcură cea mai călduroasă primire, atât în casa lor, şi prin entuziasta propagandă pentru reuşita deplină a concertului, la care asistă tot ce era mai ales ca public din Cluj, în frunte cu generalul comandant Petala cu doamna, episcopul Clujului, Ivan, un venerabil bătrân de 80 de ani, pe urmă profesori universitari, directorul Operei, Popovici-Bayrenth, neasemuitul conducător şi animator al acestei instituţii însemnate. Din nenorocire, pianul care era defectuos, un vechi Bössendorfer, chiar la sfârşitul programului îmi făcu şotia de a-şi înţepeni un şir de clape, lucru care mă derută niţel în bisul acordat.

După două zile urmă o seară de sonate împreună cu fratele meu, în sala Conservatorului, unde avui satisfacţia de a cânta pe un pian Blüthner, de calitate excelentă. În ziua următoare furăm invitaţi în familia vestitului avocatAurel Isac, un venerabil bătrân, de o sclipitoare inteligenţă şi o uimitoare capacitate, şi care fiind căsătorit cu sora mamei soţului meu, era unchiul nostru acum. Aveau doi fii şi două fiice, din care unul vestit poet, Emil Isac, una din fiice – cea mai mare, Valeria – avea un talent muzical şi pianistic; ceilalţi doi – Aurel şi Lucia n-au moştenit darul ilustrului lor părinte. Lucia era măritată cu un om plin de duh, avocatul Ioan Tripa, „Niţu" cum i se spunea şi care prin verva lui umoristică fără seamaăn, ne făcea să râdem cu lacrimi. Avea o fetiţă tot Lucia, pe care o idolatrizau. Aurel sau Babi, cel mai mare era o fire închisăîn eul său şi ducea o viaţă aparte. Deşi tânăr încă, avea părul completamente cărunt, care făcea un contrast cu părul extrem de brun şi îi dădea o expresie înteresamtă, exotică.

După ce îmi cunoscui noile rudenii, între altele protopopul Clujului, Tulius Roşescu cu familia lui, iar un unchi al lui Horia plecarăm însoţiţi de multă lume şi încărcaţi de floră spre Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

Am omis de a povesti că între timp, înainte cu 6 luni de cununia mea, se săvârşi căsătoria fratelui meu Romulus cu Livia Raţiu din Câmpina, tânără doctoră în medicină şi nepoată a compozitorului binecunoscut şi bucovinean, Ciprian Porumbescu. La aceasstă sărbătoare plecarăm cu toţii la Câmpina, unde se încinse o petrecere veselă, după serviciul divin de la Biserica Adormirea Maicii Domnului. După nuntă tinerii însurăţei luară drumul Clujului, unde se şi stabiliseră, oferindu-se fratelui meu postul unui profesor de vioară la Conservatorul de muzică de acolo, director fiind maestrul Ghoerghe Dima.

După câtva timp eu încep să-mi pregătesc primele concerte în străinătate, primul pus în lumea largă după războiul lung şi dăunător, mai ales pentru artiştii forţaţi de a-şi îngrădi în acel timp greu, activitatea într-un cerc strâmt de tot, cum mi-a fost dat mie, din cauza împrejurărilor vitrege. Ţinta mea era Germania, Polonia şi Austria.

Mă pun în legătură cu impresarul Hugo Knepler din Viena, care imediat îmi răspunse favorabil, aşa că concertul meu se fixează pentru începutul lunii martie în sala Konzerthausului. Însă nu socotisem...nesiguranţa şi nestatornicia vremii tulburi încă. Iată că izbucneşte o revoluţie în Austria, veşnic frământată de zvârcoliri politice. Mi se scrie că trebuie deocamdată să renunţ la concertul de acolo, lucru care îl şi fac, însă nu prea bucuroasă, iar o amânare a plecării mele mult dorite în străinătate şi atât de necesară mie!

Iar un timp de răbdare care durează până în toamnă. Anul 1925 însă îmi aduce în fine satisfacţia de a ieşi din ţară. Bunul meu prieten, compozitorul Fr. de Brzezinski îmi scrie că aş avea posibilitatea de a cânta într-un concert simfonic în Varşovia şi nu trece mult şi primesc o scrisoare de angajament din partea Societăţii filarmonice de acolo, semnată de preşedintele Filarmonicii Dl. Hoyvrscky, care mă întreabă în ce condiţii aş veni. Natural că am răspuns cu entuziasm unei propuenri atât de însemnate, arătând şi pretenţiile mele materiale, care sunt acceptate (20 000 de lei) comunicându-mi-se că voi cânta sub bagheta vestitului dirijor polonez Gregor Fittelberg. Concertul cu data de 5 martie, într-o joi seara (în abonament). Afară de concertele regulate de joi, mai erau şi altele duminica, însă acelea erau populare, lucru care mă uimeşte mult, văzând că joia sunt concertele mari, şi că la un asemena concertvoi cânta şi eu!

Cu două săptămâni înaintea plecării în străinătate, la începututl lunii februarie 1925, am cântat în concertul compozitorilor românidouă suite româneşti de Filip Lazăr, foarte dotat compozitor, care îmi adusese aceste suite cu scurt timp înainte, şi spre a cărui

https://biblioteca-digitala.ro

negrăit de mare bucurie, le-am putut învăţa în decurs de 3 săptămâni, cântându-i-le pe din afară şi complet puse la punct. Amândouă au avut mare succes la concert, la care din întâmplare asista şi compozitorul celebru Béla Bartók. În program mai figura şi Sonatina sa pentru pian executată pe note de Madeleine Cocorăscu – o foarte talentată pianistă bucureşteană, şi fiica eroului de la Jiu, generalul Cocorăscu. Béla Bartók însă făcu câteva observaţii pianistei executante şi nu părea prea mulţumit. După aceasta veni de-a dreptul la mine, îmi strânse mâna cu cuvintele: „Grossartige Leistung!" Afară de aceste numere pianistice , mai figurau şi câteva cântece pentru voce, executate impecabil de Elisa Băicoianu, fiica doameni Eufrosina a generalului Băicoianu, prietena Carmen-Sylvei şi una din bunele pianiste de pe vremuri.

La două zile după aceasta cânt într-o serată muzicală în familia Münzer, oameni foarte muzicali şi a căror odraslă mai mare, frumoasa Marga, era una dintre elevele mele preferate. Cred că am simţit mai sus că în această familie am cunoscut pe celebrul pictor vienez Alex Jarsy, care se afla în timpul ocupaţiei germane în Bucureşti.

La câteva zile după aceasta plec în străinătate, condusă la gară de soţul meu, care pentru prima oară se desparte de mine şi pentru vreme îndelungată de trei luni. Mai venise mama şi sora mea cu fratele mai mic şi câţiva prieteni. M-am instalat destul de comod într-un cupeu de clasa a II-a (căci un voiaj cu wagonlits nu era abordabil din cauza preţului exorbitant pe atunci) şi trenul porni din gară. Nu părăseam fără emoţie pe toţi ai mei, dar gândul că voi revedea Berlinul, Lipsca şi pe urmă Varşovia, îmi ridica moralul în chip nebănuit.

Împreună cu mine în cupeu se mai afla o tânără domişoară care făcea o cale şi mai lungă, urmând să ajungă în America de Sud, însă prin Berlin-Hamburg. Aşa că aveam şi tovarăşă de drum. În ţară, trenul era ticsit de lume, care însă a început să se rărească cu cat ne apropiam de graniţa Poloniei.

La Sugatin, se făcu revizia paşapoartelor şi a bagajelor, însă extrema politeţe a funcţionarilorvamei polone ne uşură mult formalităţile. Polonezii sunt de o deosebită curtoazie, mai ales faţă de călătorii români.

Făcui primul pas în străinătate după o absenţă îndelungată, din pricina păcătosului de Război Mondial!

Iată-mă debarcând la Oranienburg, lângă Berlin, unde mă aştepta în gară vechea mea prietenă Gertrud Sauer, cu care nu mă văzusem de vreo 10 ani. Prea mare schimbare n-am constatat nici

https://biblioteca-digitala.ro

una nici alta, aşa că după îmbrăţişările de bună întâlnire, sunt condusă cu entuziasm la locuinţa prietenei mele în Lehnitzstrasse 19. Acolo, după un dejun reconfortant, încep să deschid bagajele, din care ies diferite cadouri româneşti ca: rochii, perne, bluze, spre bucuria prietenei mele, care era într-un continuu extaz. Toate aceste lucruri frumoase erau pentru dânsa!

După aceea face o plimbare prin oraş. Oranineburg, oraş cu caracter medieval, posedă un castel istoric, dăruit de marele Elector al Brandenburgului, soţiei sale iubite, principesa Luisa Henrietta, a cărei statuie domină piaţa din faţa castelului străvechi. Împrejmuit de păduri de brazi şi pini şi înconjurat de lacuri, care leagă apele care se revarsă acolo printr-un uriaş canal navigabil cu Stettinul, la Marea Baltică. Aici, în liniştita locuinţă a prietenei mele, pe un pian mai puţin bun însă, pot lucra în tihnă repertoriul concertelor mele în perspectivă.

Prinzându-se de veste că mă aflu în Oranienburg, amatori de muzică mă solicită să dau un concert în sala Musikverein-ului.

Făcând înainte o mică repetiţie pe pianul „Ibach", sunt înconjurată de câţiva muzicieni (zişi)de seamă de acolo, care îmi priveau cu înfrigurare mâinile în timp ce cântam, minunându-se de mecanismul meu impecabil.

La concert, mare entuziasm, flori şi promisiunea de a reveni negreşit la anul viitor.

Oameni foarte drăguţi şi primitori mă invită ca pe un musafir de seamă, toată aşa-zisa aristocraţie de acolo, spre bucuria prietenei mele, care desigur mă acompaniază peste tot, mândră de succesul meu. Mă pregătesc pentru plecarea la Varşovia, de unde trebuie să revin la zero, spre a concerta în Berlin în sala Steinway, nemaigăsindu-se altă sală, sezonul fiind foarte înaintat.

În Varşovia sunt găzduită la legaţia elveţiană, la talentata mea elevă Hedy Durrer, al cărei soţ este ataşatul comercial al Republicii Elveţiene. Mă prezint dimineaţa a doua zi la Filarmonică, unde sunt primită de preşedintele Hoynacky şi dirijorul Fitelberg. Sunt extrem de gentili, mai ales bătrânul domn Hoynacky, prieten bun al compozitorului Brzezinsky.

Pe ziua următoare, de altfel, chiar ziua concertului simfonic, e fixată repetiţia cu orchestra. Filarmonica are o splendidă sală de concert, mult asemănătoare sălii Gewandhaus-ului din Lipsca. Are un podium special pentru cele două piane de concert (Bachstein şi Steinway), iar pe cel mare, care e alipit acestuia, e repatizată orchestra.

https://biblioteca-digitala.ro

Sub bagheta lui Fitelberg, care este un iscusit dirijor de orchestră, totul e bine pus la punct, aşa că o singură repetiţie în vederea concertului pare suficientă.

După-amiază, cu o zi înainte de concert,mă duc să fac o vizită ministrului nostru Iacovski, pentru care aveam o scrisoare din partea Reginei României. Ajunsă la legaţie aflu că ministrul tocmai plecase în concediu. Sunt întâmpinată de consilierul de legaţie G. Şi de secretarul legaţiei Babeş, un tânăr simpatic.

La concert din toată legaţia noastrăasistă numai acesta din urmă, deoarece dl. Odgorcea îmbolnăvindu-se nu putuse veni, însă mi-a trimis un frumos buchet de flori. Concertul decurge cu succes, crescând, fiind la urmă silită, după ovaţii îndelungate, de a cânta câteva bucăţi în plus.

A doua zi presa scrie foarte elogios. Sala Filarmonicii din Varşovia posedă o acustică aproape inegalabilă faţă de alte săli europene. Mai are şi avantajul de a avea ca sală de aşteptare pentru solişti, un salon de toată frumuseţea, ornat cu un imens covor persian şi având un pian mare de concert Bachstein, pe care artistul pianist poate sa-şi refacă degetele înainte de concert. Pe perete, deasupra instrumentului atârnă un mare portret în ulei, reprezentând pe Bach.

A doua zi sunt rugată să vin să-mi iau onorarul, care reprezenta în valuta noastră 20 000 de lei.

https://biblioteca-digitala.ro

BIZANTINOLOGIE

Două manuscrise psaltice din Muzeul Mănăstirii Țigănești

Ierom. Dr. Mihail Harbuzaru

Mănăstirea Țigănești este situată la jumătatea distanței dintre București și Ploiești, în comuna Ciolpani, la 3 km vest de Drumul Național 1. Inițial un schit de călugări, înființat la o dată necunoscută și atestat prima dată în anul 1776, a devenit mănăstire de maici în anul 1805, prin aducerea maicilor de la schiturile Turbați-Ilfov și Hagi Dima (Schitul Maicilor, din București)[1]. A devenit rapid și a rămas până astăzi una din cele mai mari mănăstiri din preajma capitalei; în 1864 viețuiau aici 209 maici și 58 de surori, care locuiau în 132 de clădiri[2]. Astăzi sunt aproximativ 100 de maici în 50 de clădiri.

În anul 1864 a luat ființă în mănăstire o școală primară pentru copiii din sat. A existat și o școală monahală, în care surorile învățau mai ales tipicul și muzica bisericească și chiar limbi străine. Școala monahală era o cerință pentru admiterea la Seminarul de la Hurezi, însă ambele și-au încetat activitatea în 1959, odată cu decretul 410, care a desființat peste 90 de mănăstiri și a scos din monahism aproximativ 4750 de monahi și monahii.

Mănăstirea Țigănești are din 1967 un frumos muzeu, care adăpostește o valoroasă colecție de icoane vechi, manuscrise, tipărituri, broderii, obiecte de cult din metal prețios și obiecte din lemn sculptat. Singurul studiu publicat până în prezent despre Mănăstirea Țigănești și comorile sale artistice este cel al Prof. Victor Simion în *Glasul Bisericii*, nr. 4-6 din 1991, pp. 84-95.

După ce am descoperit în biblioteca mănăstirii Sinaia 20 de manuscrise psaltice inedite, prezentate în cartea *Manuscrisele psaltice de la Mănăstirea Sinaia*, Editura Cuvântul Vieții, 2012, am

[1] Victor Simion, ,,Mănăstirea Țigănești", în: *Glasul Bisericii*, anul L, nr. 4-6, iulie-decembrie 1991, pp. 85-86.
[2] Ibidem, p. 86.

https://biblioteca-digitala.ro

început să caut alte astfel de manuscrise prin mănăstirile țării. De aceea, nu mică mi-a fost bucuria când am găsit, răsfoind frumosul album ,,Candela Codrilor Vlăsiei – Mănăstirea Țigănești", apărut în 2010, la pagina 138, două facsimile după un frumos manuscris muzical în notație psaltică hrisantică, din secolul al XIX-lea, nesemnalat în cataloagele manuscriselor psaltice din țara noastră[1]. Cu aprobarea Maicii Starețe Stavrofora Eufimia Popa și cu ajutorul maicilor ghide Hrisantia și Andreea, cărora le mulțumesc din suflet, am avut imediat acces la manuscrisul dorit. Bucuria a sporit când, alături de manuscrisul vizat, am mai descoperit un alt codice psaltic, amandouă fiind expuse în muzeul mănăstirii. Maica Hrisantia mi-a spus că unul dintre manuscrise (nr. inv. 32) este expus din anii 60, dar celălalt (nr. inv. 3327) a intrat de curând în patrimoniul muzeului, fiind dăruit de două maici, care-l aveau de la maica lor bătrână, monahia Elpidia Neagu. Remarcabil este faptul ca, după cum vom vedea, cele două manuscrise ajunse la distanță de 50 de ani în vitrinele muzeului de la Țigănești au același autor, Ierom. Nil de la M-rea Cernica, ucenic al marelui Macarie Ieromonahul.

Ca la toate mănăstirile cu viață de sine, maicuțele păstrează în casele lor cărțile rămase de la maicile pe lângă care au ucenicit, trecute la Domnul. De aceea n-ar fi de mirare ca și alte manuscrise psaltice de secol XIX să iasă la iveală în anii următori din bibliotecile personale ale maicilor de la Țigănești.

Prezentarea manuscriselor

I. Manuscrisul româno-grecesc cu numărul de inventar 32 din muzeul Mănăstirii Țigănești este un Antologhion nesemnalat până în prezent. Coperta este cartonată frumos împodobită cu motive florale aurii și o cruce amplasată central. Dimensiuni: 18x11,5 cm. Oglinda paginii: 11x7 cm; 9 rânduri pe pagină. **Copist**: Ieromonahul Nil din Mănăstirea Cernica (deși nu semnează, scrisul și decorația manuscrisului sunt identice cu cele din ms. 784/2805 din biblioteca

[1] Alexie Al. Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din sec. al XIX-lea*, Fundația Scrisul Românesc, Craiova, 1999; Marcel-Ionel Spinei, ,,Manuscrisele muzicale psaltice bizantine și de tradiție bizantină din România (partea I)", în: *Biserica Ortodoxă Română*, CXXIII (2005), 4-6, pp. 264-394; Idem, ,,Manuscrisele muzicale psaltice bizantine și de tradiție bizantină din România (partea a II-a)", în: *Biserica Ortodoxă Română*, CXXIII (2005), 7-12, pp. 340-429.

https://biblioteca-digitala.ro

mănăstirii Cheia, jud. Prahova, care păstrează semnătura lui Nil[1]). **Datare**: 1845. Scriitură frumoasă, îngrijită; manuscrisul are 269 de file și este numerotat pe fiecare pagină, de la α (1)-486, după care urmează 22 de file albe. Frontispiciu frumos pe prima pagină, reprezentând o vază cu flori colorate în verde, galben și roșu. Lângă potir este scris: 1845. Cântările sunt în limba română, cu caractere chirilice (afară de un Ἅγιος ὁ Θεός). Semiografia muzicală este cea hrisantică. Textul este scris cu cerneală neagră, alături de vocale și consonante, afară de eteron. Inițialele, temporalele, mărturiile, ftoralele și consonanta eteron sunt scrise cu cerneală roșie. Starea de păstrare este mediocră. Compozitori: Petru Lampadarie, Anton Pann, Macarie Ieromonahul, Grigorie Protopsaltul și Iacov Protopsaltul.

Însemnare pe a doua foaie de gardă, în chirilică, cu cerneală roșie: ,,Carte de musichie, împodobită cu frumoase și alese cântări bisericești, prescrisă la anul 1845 februarie în cincisprezece zile, pentru trebuința părintelui Ermoghen monahul, cântărețul din sfânta mănăstire Cernica".

Titlu: ,,Carte de musichie împodobită cu feluri de cântări alese de ale Vecernei de ale Utreniei și la vecernia cea mare".

Pe a treia foaie de gardă copistul a scris cuprinsul:

,,*Însemnare de cele ce să află întru această carte: Anixandarii - (α); Lumină lină - 44; Polieleul -53; Polieleul în stihuri - 100; Polieleul glasul 8 – 115; La râul Vavilonului – 128; Evloghitarii, gl. 1 – 151; Evloghitarii, gl. 5 – 163 Slobozește-ne din toate – 183; Hristos a înviat – 187; Orânduiala Postului – 191; Pripelele praznicilor – 217; Începutul Sfintei Liturghii piste an – 269; Heruvicele săptămânii – 281; Axioanele săptămânii – 315; Axioanele praznicilor – 351; Orânduiala vasilovii – 405; Chinonicele săptămânii – 427; Trei heruvice ale Postului celui Mare - 469*".

Semnalat de Pr. conf. univ. dr. Ion Isăroiu, în articolul ,,Manuscris inedit cu cântări bisericești", în: *Buletin Științific*, seria

[1] Această descoperire a fost posibilă datorită publicării de către bizantinologii Arhid. Sebastian-Barbu Bucur și Constantin Catrina, cărora le mulțumesc pentru tot sprijinul, a cărții *Protopsalți și manuscrise muzicale de la Mănăstirea Cheia-Teleajen*, Editura Semne, București, în ianuarie 2013. La p. 33 am găsit un facsimil după ms. 784/2805, care prezintă o decorație a foii de titlu aproape identică cu cele din manuscrisele de la Țigănești: frontispiciu dreptunghiular având în centru un potir (cupă larg evazată, picior în balustru, talpă evazată) din care ies, dispuse simetric, motive vegetale cu frunze, flori de lalea și de maces. Modalitățile de decorare ale acestor trei manuscrise sunt variații ale unor motive asemanatoare, floare de măceș părând a fi marca scriptorului.

https://biblioteca-digitala.ro

Teologie Ortodoxă, Universitatea din Pitești, anul XIV, nr. 1, ianuarie-iunie 2009, pp. 27-33.

Conținutul muzical-liturgic:

Pagini albe: 3 și 4 de gardă, pp. 50-52, 190, 216, 265-268, 277-280, 426, 487 – final.

Pp. α-43 – *Veniți să ne închinăm...* și *Anixandarele*, glasul VIII papadic.

44-49 – *Lumină lină...*, glasul II papadic.

53-100 – *Polieleul al patrulea facerea lui Kir Petru Lampadarie*, glasul V stihiraric, tot psalmul.

100-115 – *Stihurile cele alese dintru acestași polieleu*, glasul V stihiraric.

115-127 – *Alte stihuri tot asemenea, însă să cântă pi glas al VIII-lea*, stihiraric.

128-151 – *La râul Vavilonului...*, glasul III stihiraric (inedit).

151-165 – *Evloghitarii* (Binecuvântările Învierii), glasul I stihiraric (inedite).

165-183 – *Alte evloghitarii carii să cântă cât de rar*, glasul V (de P. Lampadarie, nenumit).

183-185 – *Aceste doaă stihuri să cântă sâmbătă dimineața la acatistul Maicii Domnului*, *Slobozește-ne din toate...,* glasul VIII papadic.

185-187 –*Ca să strigăm ție...*, (al doilea stih) glasul VIII papadic.

187-189 – *În sfânta si luminata zi a Învierii lui Hristos*, *Hristos a înviat...*, glasul V stihiraric.

191-193 – *Orânduiala Postului celui mare. Prochimenele care să cântă în toate duminecile de mai sus zisului post, seara la vecernie*. *Să nu întorci fața Ta...*, glasul VIII stihiraric (inedit).

194-195 – *Dat-ai moștenire...*, glasul VIII stihiraric (inedit).

195-198 – *În sfânta și marea săptămână a patimilor. Facerea cea din început, Aliluia*, glasul VIII papadic.

https://biblioteca-digitala.ro

Foaia de titlu a Ms. rom.-gr. 32

198 – *Aliluia*, glasul VIII stihiraric.

199-206 – *Iată mirele*..., glasul VIII stihiraric (inedit).

206-208 - *Iară tropariului al doilea cântat în toatele zilele tot așa îl zici de lent* (trei finaluri de tropare).

208-215 - *Când slăviții ucenici...* – În sfânta și marea joi, glasul VIII stihiraric (inedit).

217 – *Pripelele care să cântă piste an la praznice mari și la sfinți carii au polielee, făcute de D.lui Anton Pan(n) profesorul,* glasul I. 217-219 – La Nașterea Maicii Domnului; 219-220 – La Înălțarea Sfintei Cruci, 14 septembrie; 220-221 – La Sfântul Ioan Evanghelistul, 26 septembrie; 222-223 – La Sfânta Parascheva, 14 octombrie; 223-224 – La Sfântul Dimitrie, 26 octombrie; 225-226 – La Sfinții

https://biblioteca-digitala.ro

Arhangheli, 8 noiembrie; 226-227 – La Sfântul Ioan Gură de Aur, 13 noiembrie; 227-229 – La Intrarea Maicii Domnului în Biserică, 21 noiembrie; 229-230 – La Sfântul Apostol Andrei, 30 noiembrie; 230-232 – La Sfântul Sava cel Sfințit, 5 decembrie; 232-233 – La Sfântul Nicolae, 6 decembrie; 233-235 – La Nașterea Domnului, 25 decembrie 235-236 – La Sfântul Vasile cel Mare, 1 ianuarie; 236-238 – La Botezul Domnului, 6 ianuarie; 238-239 – La Sfântul Antonie, 17 ianuarie; 239-241 – La Sfântul Eftimie, 20 ianuarie; 241-242 – La Sfântul Grigorie Teologul, 25 Ianuarie; 242-244 – La Sfinții Trei Ierarhi, 30 ianuarie; 244-246 – La Întâmpinarea Domnului, 2 februarie; 246 – 247 – La Bunavestire, 25 martie; 248-249 – La Florii; 249-251 – La Duminica Tomii; 251-252 – La Sfântul Mare Mucenic Gheorghe, 23 aprilie; 252-254 – La Sfinții Împărați Constantin și Elena; 254-255 – La Înălțarea Domnului; 255-257 – La Pogorârea Sfântului Duh; 257-258 – La Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul, 24 iunie; 258-260 – La Sfinții Apostoli, 29 iunie; 260-261 – La Schimbarea la Față, 6 august; 261-263 – La Adormirea Maicii Domnului, 15 august; 263-264 – La Tăierea Capului Sfântului Ioan Botezătorul, 29 august.

269-272 – *ÎNCEPUTUL CÂNTĂRILOR SFINTEI LITURGHII*, Ἅγιος ὁ Θεός [*Sfinte Dumnezeule...*], glasul II papadic.

272-276 – *Aliluia ce se cântă înaintea Evangheliei*, glasul I cu II.

281 – *HERUVICELE SĂPTĂMÂNII, RUMÂNEȘTI, AȘEZATE DUPRE LIMBA GRECEASCĂ DE SFINȚIA SA PĂRINTELE MACARIE IEROMONAHUL, DASCĂLUL ȘCOLELOR DE MUSICHIE.* 281-286 – *Carii pre heruvimi...*, glasul I; 287-293 – *Facerea lui Kir Grigorie Protopsaltul*, glasul II în Pa; 293-300 – *Facerea acestuiași Grigorie*, glasul III; 301-307 – *Facerea lui Kir Petru Lampadarie*, glasul IV Aghia; 307-314 – *Facerea aceluiași Petru*, glasul VII.

315 – *ACSIOANELE SĂPTĂMÂNII, RUMÂNEȘTI PI OPT GLASURI.* 315-318 – *Cuvine-se,* glasul I; 319-322 – glasul II; 322-326 – glasul III agem sirian; 329-330 – glasul IV în Di; 330-334 – glasul V; 334-338 – glasul V; 338-342 – glasul VI; 343-346 – glasul VII în Zo; 347-350 – glasul VIII.

351 – *AXIOANELE CARE SĂ CÂNTĂ LA PRAZNICELE CELE ÎMPĂRĂTEȘTI ȘI LA ALE NĂSCĂTOAREI DE D(U)MNEZEU* (de Macarie Ieromonahul, nenumit); 351-354 – *Mărește, sufletul meu...,* la Nașterea Domnului, glasul I; 354-357 – *Mărește , sufletul meu...,* din canonul al doilea, glasul I; 358-361 – *Mărește, suflete al meu...,* la Botezul Domnului, glasul II în Pa; 361-364 – *Mărește, suflete al meu...O, minunile Nașterii Tale...,* din Canonul al doilea, glasul II în Pa; 365-369 – *Nascătoare de Dumnezeu...,* la

https://biblioteca-digitala.ro

Întâmpinarea Domnului, glasul III; 369-370 – *Binevestește, pământule...,* introducerea de la Bunavestire, glasul IV; 370-374 – *Îngerii intrarea celei Preacurate...,* la Intrarea în Biserică, glasul IV; 374-376 – *Să cinstim noroade...,* în Sâmbăta Sfântului și Dreptului Lazăr, glasul VIII; 377-379 - *Dumnezeu este Domnul...,* la Duminica Stâlpărilor, glasul IV leghetos; 380-384 - *Îngerul a strigat...,* la Duminica Paștilor, glasul I; 384-387 - *Strein lucru este...,* la Miercurea Înjumătățirii, glasul VIII; 387-389 - *Mărește sufletul mieu...,* la Înălțarea Domnului, glasul V; 390-393 – *Bucură-te, Împărătească Maică...,* la Duminica Pogorârii Sfântului Duh, glasul IV leghetos; 394-397 - *Mărește sufletul mieu pre Domnul...,* la Schimbarea la Față, glasul IV leghetos; 397-400 - *Nemurile toate...,* la Adormirea Maicii D(o)mnului, glasul I; 401-404 - *Rai de taină ești...,* la Înălțarea Cinstitei Cruci, glasul VIII.

405-413 – *ORÂNDUIALA SFINTEI LITURGHII A MARELUI VASILE*, Răspunsurile, glasul II papadic.

414-423 – *De Tine se bucură...,* glasul VIII.

424-425 – *Pre arătătorul...,* glasul II.

427 – *CHININICELE SĂPTĂMÂNII, RUMÂNEȘTI, FACEREA LUI KIR PETRU LAMPADARIUL;* 427-433 – *Cel ce faci pre îngerii tăi duhuri...,* luni, glasul I; 433-438 – *Întru pomenire veșnică...,* marți, glasul VII în Zo; 438-444 – *Paharul mântuirii...,* miercuri, glasul IV; 444-450 – *În tot pământul...,* joi, glasul VIII; 451-455 - *Mântuire ai lucrat...,* vineri, glasul V; 455-460 – *Fericiți sunt...,* sâmbătă, glasul V; 460-468 – *Lăudați pre Domnul...,* duminică, glasul VIII.

469-473 – *Acum puterile..., în loc de heruvic cântăm acesta la Sfânta Liturghie cea mai înainte sfințită,* glasul I.

473-478 - *Cinii Tale..., în Sfânta și Marea Joi în loc de heruvic cântăm acesta,* glasul II în Pa.

479-486 – *Să tacă tot trupul..., heruvicul în Sâmbăta cea Mare, facerea lui Kir Iacov protopsaltul*, glasul V.

II. Manuscrisul româno-grecesc cu numărul de inventar 3327, ,,Karte de musikie împodobită ku feluri de kîntări de ale Sfintei Liturghii" (cu caractere latine, pe cotor).

Frontispiciu frumos pe foaia 1, asemănător cu cel din ms. 32 de la Țigănești și cu cel din ms. 784/2805 de la Cheia, ceea ce înseamnă că este același **copist**, Ieromonahul Nil din M-rea Cernica. **Datare**: 1845 sau 1846, ca și celelalte manuscrise ale sale. Tot pe prima filă se află numele ,,Maica Melania", scris cu creionul. Donatoare – monahia Elpidia Neagu.

https://biblioteca-digitala.ro

Copertă cartonată, maro, fără modele. Dimensiuni 17 x 11 cm, oglinda paginii 10,5 x 7,5 cm, 9 rânduri pe pagină, 484 de pagini (242 foi). Numerotarea este realizată pe fiecare pagină, de la α (ca și în ms. 32) la 482, cu o greșeală la p. 160 și 161, care sunt numerotate de două ori. Scris îngrijit. Semiografia muzicală este cea hrisantică. Textul cântărilor, vocalele, consonantele și unele inițiale sunt scrise cu cerneală neagră, iar titlurile, majoritatea inițialelor, temporalele, mărturiile, ftoralele și consonanta eteron, cu cerneală roșie. Cântările sunt în limba română, caractere chirilice, afară de un Ἄξιον ἐστίν. Compozitori: Macarie Ieromonahul, Grigorie Protopsaltul, Petre Lampadarie, P.S. Chesarie al Buzăului, Petru Peloponisiul, Petru Vizantiu, Daniil Protopsaltul, Iacob Protopsaltul, Petru Berechet, Marin Câșlegec și Hurmuz Hartofilax.

Nesemnalat până în prezent.

Conținutul muzical-liturgic:

Pp. α -13 - *Carte de musichie împodobită cu feluri de cântări alese de ale Sfintei Liturghii*. *Binecuvintează suflete al meu pre Domnul...*, primul psalm al Obedniței, glasul VII în Zo.

13-20 – Starea a doua, glasul VII în Zo.

20-27 – *Sfinte Dumnezeule*..., glasul II, patru variante din care ultima în tactul papadic.

28-31 – *Câți în Hristos...*, glasul V, trei variante.

31-33 – *Crucii Tale...*, glasul II, trei variante.

33-37 – *Aliluia*, glasul I cu II, papadic. *Acesta să cântă înaintea evangheliei*.

38-42 – Răspunsurile Sf. Liturghii a Sf. Ioan Gură de Aur, glasul VIII. *Acestea sânt scoase din siminarul sfintei episcopii Buzeul.*

43-48 – *Începutul heruvicelor săptămânii, tălmăcite de dascălul Macarie Ieromonahul*. *Carii pre heruvimi*..., glasul I, de Petru (Lampadarie); 49-55 – glasul II în Pa, de Grigorie (Protopsaltul); 55-61 – glasul III, de Grigorie; 61-68 – glasul IV, al lui Petru; 68-75 – glasul V, al lui Petru; 76-82 – glasul VI, al lui Grigorie; 82-88 – glasul VII în Zo, al lui Petru; 88-94 – glasul VIII, al lui Petru.

94-102 – *Alt rând de glasuri, a lui Petru Efesiu*. Heruvice cu introduceri largi, dar fără *Ca pe împăratul...*. Primul heruvic este în glasul I, deși are are mărturia de glas V (greșeală de copist, toate seriile de heruvice încep cu glasul I); 102-110 – glasul II în Vu; 110-119 – glasul III; 119-126 – glasul IV; 127-137 – glasul V (deși mărturia este de glas I); 137-144 – glasul VI; 145-152 – glasul VII în Zo; 153-161 – glasul VIII.

https://biblioteca-digitala.ro

161-161 (greșeală de numerotație a manuscrisului, paginile 161 și 161 se repetă o dată) – *Doamne miluiește*, glasul II, *acestea să zic la hirotonie*.

162 – *Iubi-te-voi Doamne...*, glasul III, *la sărutarea cea întru Hristos*.

163-173 – *Aghioasele la D(u)mnezeiasca Liturghie a Marelui Vasilie* (Răspunsurile), glasul II papadic.

173-182 – *De tine se bucură...*, glasul VIII, anti-axion.

182-183 – *Pre arătătorul...*, glasul II în Di.

Foaia de titlu a Ms. rom.-gr. 3327

https://biblioteca-digitala.ro

183-187 – *Axioanele în de obște preste an pe glasuri*, *Cuvine-se...*, glasul I; 187-191 – glasul I; 191-194 – glasul II în Di; 194-198 – glasul III *armonicesc*; 198-201 – glasul IV în Di; 205-209 – glasul V; 209-212 – glasul V, ***facere a prea osfințitului arhiepiscop al Buzeului Kir Chesarie***; 212-216 – Ἄξιον ἐστίν... [*Cuvine-se...*], glasul VI; 216-220 – glasul VII în Zo; 220-223 – glasul VIII.

224-227 – *Irmoase care să cântă în locul Axionului, la praznicele D(o)mnului nostru Iisus Hristos și la ale Născătoarei de D(u)mnezeu* (de Macarie Ieromonahul, nenumit). *Mărește sufletul meu...* glasul I, la Nașterea Domnului; 227-230 – *Mărește sufletul meu... O, fecioară...,* Irmosul Canonului al doilea al Nașterii Domnului, glasul I; 230-233 – *Mărește suflete al mieu...,* la Botezul Domnului, glasul II în Pa; 233-236 – *Mărește suflete al meu... O, minunile nașterii Tale...,* irmosul cântării a doua a Botezului, glasul VI; 236-241 – *Născătoare de Dumnezeu...,* la Întâmpinarea Domnului, glasul III; 241 – *Binevestește, pământule...,* începutul Axionului Buneivestiri, glasul IV leghetos; 242 – *Îngerii intrarea celei preacurate...,* începutul Axionului Intrării în Biserică, glasul IV; 242- 245 – *Ca de un sciriu...,* la Bunavestire și Intrarea în Biserică, glasul IV; 245-248 – *Să cinstim noroade...,* în Sâmbăta Dreptului Lazăr, glasul VIII; 248-251 - *Dumnezeu este Domnul...,* la Duminica Stâlpărilor, glasul IV leghetos; 251-255 - *Îngerul a strigat*..., la Învierea Domnului, glasul I; 255-257 – *Strein lucru este...,* la Miercurea Înjumătățirii praznicului și la Nașterea Maicii Domnului, glasul VIII; 257-260 – *Mărește suflete al mieu...,* la Înălțarea Domnului, glasul V în Ke; 260-263 – *Bucură-te Împărătească Maică...,* la Pogorârea Sfântului Duh, glasul IV leghetos; 263-266 – *Mărește sufletul mieu pre Domnul...,* la Schimbarea la Față, glasul IV leghetos; 266-269 – *Neamurile toate...,* la Adormirea Maicii Domnului, glasul I; 270-273 – *Rai de taină ești...,* la Înălțarea Sfintei Cruci, glasul VIII.

273-277 – CHINONICE SĂPTĂMÂNALE DE PETRU PELOPONISIU (cele din *Utrenierul și Liturghierul* lui Ioan Zmeu, Buzău, 1892, pp. 250-258). *Cel ce faci pre îngerii tăi duhuri...,* luni, glasul I; 278-283 – *Întru pomenire veșnică...,* marți, glasul VII în Zo; 283-288 – *Paharul mântuirii...,* miercuri, glasul IV; 288-294 – *În tot pământul...,* joi, glasul VIII; 294-299 - *Mântuire ai lucrat...,* vineri, glasul V; 299-304 – *Fericiți sunt...,* sâmbătă, glasul V; 304-312 – *Fericiți sunt...,* sâmbătă, glasul V, *altul, de traducătorul* (inedit).

312-320 – CHINONICE DUMINICALE DE PETRU VIZANTIUL - *Lăudați pre Domnul...,* glasul I; 321-327 – glasul V, de Daniel Protopsaltul; 327-334 – glasul VIII, de Petru Vizantiul.

https://biblioteca-digitala.ro

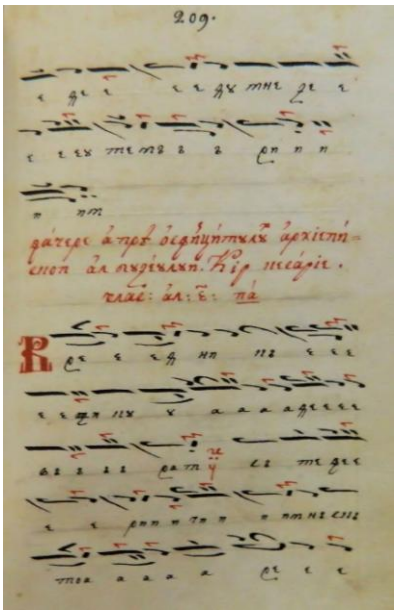
334-341 – CHINONICELE PRAZNICELOR. *Izbăvire trimis-au Domnul...,* la Nașterea Domnului, glasul I în Ke, de Daniil întâiul psalt; 341-347 – *Arătatu-s-a darul...,* la Botezul Domnului, glasul I, de Daniil întâiul psalt; 348-357 – *Trupul lui Hristos...,* cu cratimi, la Învierea Domnului, glasul I, de Petru Lampadarie; 357-363 – *Cela ce manâncă Trupul Mieu...,* la Miercurea Înjumătățirii Praznicului, glasul IV în Di, de Petru Lampadarie; 363-370 – *Suitu-S-au Dumnezeu...*, la Joia Înălțării, glasul IV în Di, de Petru Lampadarie; 370-375 – *Duhul Tău cel bun...,* la Cincizecime, glasul I, de Daniil întâiul psalt; 275-380 – *Întru lumina Feții Tale...,* la Schimbarea la Față, glasul IV în Di, de Petru Lampadarie; 381-386 – *Însemnatu-s-a preste noi...,* la Înălțarea Cinstitei Cruci, glasul V, de Petru Lampadarie.

386-389 – *Acum puterile...*, heruvicul Liturghiei Sf. Grigore, glasul I.

390-394 – *Gustați și vedeți...*, chinonicul Liturghiei Sf. Grigore, glasul I în Ke, de Petru Lampadarie.

394-400 – *Cinii Tale...*, heruvicul din Sfânta și Marea Joi, glasul VI, de Iacob protopsaltul.

400-407 – *Să tacă tot trupul...*, heruvicul din Sfânta și Marea Sâmbătă, glasul V, de Iacob întâiul psalt.



Începutul axionului P.S. Chesarie al Buzăului

https://biblioteca-digitala.ro

407-412 – *Pre Stăpânul...*, *Cântare de laudă la arhiereu carea să cântă când să închină pe la icoane ca să slujească și când să dezbrace în sfântul oltariu și la mese ecsighirită din papadichie*, glasul VII în Zo.

412-413 – *Întru mulți ani stăpâne...*, glasul II în Di, stihiraric, două variante.

413-429 – *În cuptorul cel vâlvâietoriu...*, glasul I papadic, *irmos facere a lui Kir Petru Berechet*, cu cratimă.

430-438 – *Vai mie, înnegritule suflete...*, glasul VIII, de Macarie Ieromonahul.

438-446 – *Slava... Plâng și mă tânguiesc...*, glasul VIII, *altul facerea lui Marin Câșlegec după melosul Ioan Hrisaf. Să cântă și la morți în loc de Sfinte Dumnezeule.*

446-548 – Cratimi, glasul IV în Di; 458-468 – glasul VII în Zo; *Altă cratimă facerea lui Kir Hurmuz aflătorul sistimii cei noă*, glasul VIII.

Atrage atenția axionul de la pp. 209-212, glasul V, atribuit P.S. Chesarie al Buzăului (1784-1846, episcop din 1825), unul din cei mai importanți ierarhi români ai secolului al XIX-lea. În urbea sa a înființat școli de cântăreți (1830), pictură (1831), sculptură (1833), seminarul (1836), și a reînființat tipografia eparhială (1833). A fost ucenicul lui Iosif al Argeșului (1750-1820, episcop din 1792) și îndrumătorul mareului protopsalt Iosif Naniescu, viitorul Mitropolit al Moldovei (1818-1902, arhiereu din 1872, mitropolit din 1875). Același axion apare în *Antologhionul* Arhid. Anton V. Uncu, București, 1947, la pp. 123-125, având doar începutul schimbat la text (Cade-se... în loc de Vrednică ești...) dar exact aceeași linie melodică, însă este atribuit lui Macarie Ieromonahul.

Foaia de titlu a Ms. rom. 784/2805 din M-rea Cheia de pe Teleajen, al lui Nil ierom.

https://biblioteca-digitala.ro

IN MEMORIAM

Gândirea aforistică a Maestrului Petre Crăciun

Ioan Golcea

Maestrul Petre Crăciun (1924-2012) este personalitatea care copleşeşte memoria multora dintre noi, despre care - în mod sigur - generaţiile viitoare vor afla că a fost unul dintre ctitorii învăţământului muzical superior printr-o viaţă dăruită şi pilduitoare în plan profesional şi uman.

Un prim document referitor la contribuţia Maestrului în viaţa muzicală românească şi în cea academică va apărea în curând, dar până atunci vom sublinia numai câteva aspecte ale preocupărilor sale, în special în domeniul dirijatului, al interpretării muzicale, al teoriei limbajelor, a comunicării, al modelelor de analiză, al importanţei şi semnificaţiei elementelor morfo-sintactice în alcătuirea imaginii interpretative etc.

Demersul intelectual şi artistic al maestrului Crăciun s-a constituit dintr-o informare multidisciplinară, asimilând şi înţelegând fluxul cercetării din secolul XX - atât de radical în viziune -, sintetizând în cursurile sale nivelul preocupărilor în domeniile amintite, dar şi o bogată creativitate privind definirea cântului în ansamblu, dirijatul performant şi didactica superioară.

În opera sa orală din cursurile de măiestrie dirijorală, maestrul Petre Crăciun a definit un sistem dirijoral coerent şi actual, stabilind un vocabular propriu pentru limbajul non-verbal, pe care l-a transmis atât studenţilor cât şi membrilor Catedrei de Dirijat, generând o nouă orientare în metodica predării

https://biblioteca-digitala.ro

la nivel universitar în Conservatorul bucureştean. Pornind de la semiotica saussuriană, lingvistica lui L. Hjelmslev şi R. Jakobson, fenomenologia husserliană, adâncind mecanismul conştiinţei, al intenţionalităţii, a noesei şi noemei, maestrul Crăciun s-a angajat în cercetările sale de tip semiotic, semantic şi hermeneutic cu scopul definirii unor realităţi - cum sunt cele ale *„limbajului verbo-muzical", „limbajul dirijoral", „gestul dirijoral cu funcţie de semn", „analiza morfo-sintactică a partiturii", „impulsul gestual - generator de expresie", „clase de bătăi dirijorale" , conceptul de „figură gestuală", „figuri de tact de bază, derivate şi supraordonate", „curba tensională a unităţilor frastice", „modelul mental dirijoral"* şi multe altele.

Semnificativ este că maestrul Petre Crăciun nu a excelat numai ca profesor pasionat de ştiinţa domeniului dirijoral şi de mecanismele interpretării muzicale, ci a fost şi o *conştiinţă* de înaltă moralitate, în care orizontul ştiinţific şi cel artistic au evoluat pe fondul unui caracter riguros şi a unui psihic echilibrat, a unei modestii proverbiale din care s-a înfiripat un prestigiu substanţial în viaţa personală, la catedră, în faţa studenţilor, în relaţiile cu dirijorii din ţară, pe care i-a coordonat prin „întâlnirile profesionale" din Conservator timp de decenii, anticipând calitatea sa de Preşedinte al A.N.C.R.

Relieful sufletesc rodnic al profesorului Crăciun şi impresionanta sa fidelitate pentru *Adevărul* adus la *Lumină* în orice situaţie, l-au proiectat în faţa studenţilor ca pe o personalitate şi un model de care şi astăzi absolvenţii instituţiei noastre îşi amintesc cu o bucurie şi admiraţie nedisimulate. Această preţuire rezultă din numeroasele resurse lăuntrice ale Maestrului, în principal fiind vorba de păstrarea lucidităţii, a sobrietăţii şi a „facerii de bine" în orice moment al tumultului vieţii şi din puternica stăpânire şi deplinul autocontrol pe care-l manifesta în orice situaţie cotidiană sau artistică.

Îndeplinind funcţii importante în viaţa muzicală românească (Filarmonică, Ministerul Culturii, Conservator), maestrul Petre Crăciun a dăruit Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti cei mai frumoşi ani ai săi şi cele mai importante realizări în plan didactic. După câţiva ani de sinteză a modelelor de predare la Catedră, şi-a alcătuit propriul sistem de organizare a informaţiei didactice şi artistice asupra căruia a revenit şi l-a perfecţionat, desăvârşindu-l în cadrul cursurilor de *Dirijat şi Stilistică dirijorală.*

Calităţile umane şi c*harisma* personală l-au ajutat să depăşească rigiditatea unei comunicări abstracte cu semenii şi să creeze în rândul discipolilor o emulaţie permanentă în privinţa cercetării fenomenului vocal şi dirijoral pe baza unei culturi enciclopedice şi a încrederii în propriile lor capacităţi creatoare.

În viziunea sa asupra muzicii, maestrul Crăciun a stabilit puncte cardinale în privinţa conceptului interpretativ, fiind adeptul unei permanente şi fecunde argumentări a celor mai mici detalii din partitura muzicală, în acelaşi timp orientând conştiinţa muzicianului spre perspective interpretative bogate

https://biblioteca-digitala.ro

în reverberaţii lăuntrice, afirmând - mereu - că *„noţiunea - în prima şi ultima ei instanţă - are o intimă legătură cu afectivitatea”*.

Contribuţia maestrului Petre Crăciun la statuarea unui învăţământ universitar modern nu s-a rezumat numai la orizontul teoretic, ci şi la abordarea unui repertoriu muzical de largă suprafaţă, din toate genurile şi stilurile reprezentative pentru problematica tehnică şi psihotehnică pe care universul muzical ni-l oferă generos şi cuprinzător, militând - cu fervoare - pentru cunoaşterea muzicii din toate timpurile, dar şi a celei contemporane, pe care a promovat-o, punând-o în valoare prin prime audiţii.

Privită în ansamblu, întreaga viaţă a maestrului Crăciun - cea profesională şi privată - a fost una pilduitoare, de *dăruire pentru cauza muzicii,* în toate ipostazele în care aceasta reflectă trăirea lăuntrică sau *„ceea ce eu simt, ce am filtrat dincolo de ceea ce gândesc”*.

La comemorarea unui an de la plecare sa dintre noi, să ne reamintim câteva „ziceri” ale maestrului Petre Crăciun, consemnate - în mod fericit - de-a lungul formării colectivului didactic al specializării Ansamblu şi Dirijat coral.

- La marea expresie a muzicii te ridici prin studiul pasiunilor umane şi a limbajului naturii.

- Muzica este expresia vieţii noastre interioare.

- Muzica este trăire pentru că semnul se reflectă în mine, iar eu simt ceea ce am filtrat dincolo de ceea ce gândesc.

- Compozitorul îşi transcrie mesajul în semne grafice, care devin un obiect material; acestea nu sunt opera sau muzica ci ipostaza de la care pleacă interpretul ce ia partitura, o analizează şi-şi formează, EL însuşi, o imagine mentală asupra acesteia. ***Muzica există atunci când este cântată*** *!*

- Prin muzică ne apropiem de Dumnezeu, ca perfecţiune.

- În dirijat, totul se transformă în emoţie.

- Corpul este mijloc de semnificare, instrument de comunicare şi limbaj nonverbal.

- Corpul transmite energii - energii gândite. Sunetele interpreţilor izvorăsc din mâna dirijorului.

- A dirija expresiv înseamnă să exprimi corporeic tot ce ai de spus în cuvinte, în explicaţii, la care se mai adaugă încă „ceva”.

- Cursul de dirijat este pentru interpretare, nu pentru tactare.

- Dirijorul trebuie să perceapă tezele fundamentale ale filosofiei pentru că, în finalul muncii sale interpretative, el manevrează şi concepte şi idei filosofice şi judecăţi.

- Rolul dirijorului în actul interpretativ este de a trezi interes, de a converti semnele partiturii în sonorităţi, de a modela sufletele interpreţilor după imaginile sale lăuntrice.

- Dirijorul îi face pe ceilalţi să făptuiască realul său sufletesc.

- Când totul este clar gândit, este uşor de spus formaţiei ce intenţii ai.

- Să clarificăm noţiunile noastre şi conţinutul spuselor noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

- Pune la capăt tot ceea ce ştii !

- Muzica nu se naşte întâmplător ! La cor, întotdeauna pornim de la text - o primă structurare a conţinutului lucrării - apoi aprofundăm trăsăturile limbajului muzical.

- Orice partitură are o existenţă intenţională, la fel ca toate operele de artă ale omenirii.

- O partitură corală trebuie analizată în aşa fel ca fiecare secţiune să facă trimitere la întregul acesteia.

- Toată analiza partiturii trebuie gândită ca o desfăşurare a sistemului semiotic în componente subordonate şi supraordonate, gândite - la rândul lor - tot ca sisteme.

- La analiza partiturii nu folosi numai privirea ci şi urechea.

- Important este modul de a gândi o partitură; gândirea deschide perspectiva asupra modului de a proceda.

- O partitură trebuie să corespundă celor cinci simţuri, nu numai să fie „frumoasă" auzului, ci să aibă şi „gust" şi „miros" şi „relief".

- Există mai multe feluri de a aborda o lucrare muzicală. Eu propun să o împărţim aşa, pe planuri - şi aici înţeleg două dintre cele mai importante raporturi, preluate din filosofie, dar modificate puţin:

a) planul a ceea ce se spune, ceea ce se comunică, adică ceea ce este în mintea celui care gândeşte despre ceea ce trebuie să se spună şi,

b) modalitatea de a se exprima sau planul expresiv.

- Interpretarea transformă semnele partiturii în „fapte" încărcate cu sens şi semnificaţie, în splendori şi în extaz.

- Ca să explici interpretarea muzicală trebuie să mergi la originile omului, la trebuinţele lui, la motivaţia lui. Omul poartă în interiorul lui întreaga evoluţie a omenirii, în vremea trecută şi viitoare.

- Interpretarea este problema problemelor ! Fiecare înţelege câte ceva din realitate. Unii spun: „eu interpretez o partitură - ăsta-i punctul meu" !

- Când am venit la Conservator am ştiut că nu voi fi un simplu funcţionar care se încadrează în orarul stabilit.

- Profesorul care a venit la Conservator numai pentru a lua un salariu sau a profita de o poziţie socială, s-a înşelat pe el însuşi.

- Aici avem o misiune: aceea de a duce după noi o bună parte din popor, să nu-l lăsăm să cadă în ignoranţă şi bestialitate.

- Profesorul este dator să ofere studenţilor tot ce a adunat pentru folosinţă; valoarea a ceea ce dă el este stabilită de urmaşi.

- Acum înţeleg de ce i se dă credit profesorului cu experienţă: pentru că în faţa studenţilor ai o răspundere imensă !

- Să ştiţi voi că toată viaţa m-am condus după o vorbă a Tatălui meu: „Tată ! dacă te apuci să faci un lucru, atunci fă-l cât poţi tu de bine sau nu-l mai face deloc !"

https://biblioteca-digitala.ro